SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Band 10

JULIUS MROSIK

Das polnische Bauerntum im Werk Eliza Orzeszkowas

VERLAG OTTO SAGNER MÜNCHEN

1963 № 203 Erlangen

Julius Mrosik

Das polnische Bauerntum im Werk Eliza Orzeszkowas

Slavistische Beiträge

Unter Mitwirkung von M. Braun, Göttingen · † P. Diels, München · J. Holthusen, Würzburg · E. Koschmieder, München · W. Lettenbauer, Freiburg/Br. · J. Matl, Graz · L. Müller, Tübingen · F. W. Neumann, Mainz · L. Sadnik-Aitzetmüller, Saarbrücken

HERAUSGEGEBEN VON A. SCHMAUS, MÜNCHEN

Band 10

JULIUS MROSIK

Das polnische Bauerntum im Werk Eliza Orzeszkowas

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1963

Defunctis parentibus

D 29

© 1963 by Verlag Otto Sagner/München
Abteilung der Fa. Kubon & Sagner, München

Herstellung: Buch- und Offsetdruckerei Karl Schmidle, Ebersberg
Printed in Germany

Inhalt

Seite

Zum Geleit (Wilhelm Lettenbauer) 7

Vorwort 9

Einleitung 11

I. Versuch einer Bestimmung der Gattung . . 24

II. Obrazek z lat głodowych (1866) 31

III. Niziny (1883) 45

IV. Tadeusz (1884) 62

V. Dziurdziowie (1885) 78

VI. W zimowy wieczór (1887) 93

VII. Nad Niemnem (1887) 110

VIII. Cham (1888) 127

IX. Bene nati (1891) 152

X. Australczyk (1892) 163

XI. Versuch einer Einordnung des Themas in historische und literaturgeschichtliche Zusammenhänge 177

1. Die Bauernfrage in der polnischen Geschichte und Literatur aus der Sicht Orzeszkowas 177

2. Der polnische Positivismus und seine Bedeutung für die untersuchten Werke . 182

3. Die nationale Frage und das Werk der Dichterin 199

Zusammenfassung 204

Literaturverzeichnis 208

Anmerkung über fehlende Literatur 211

Nachwort 213

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41536528_0041

ZUM GELEIT

Die Epoche in der Geschichte der polnischen Literatur, die mit dem Scheitern des Aufstands von 1863 beginnt und sich bis in das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts erstreckt, bezeichnet als Periode des Positivismus und Realismus, ist noch wenig erforscht. Wohl kennen wir wesentliche Ursachen, auf die das Spezifische der Literatur jener Periode zurückzuführen sein wird. Die Verflechtung mit der das kulturelle Leben im Polen jener Jahrzehnte bestimmenden Geisteshaltung, die man Positivismus zu nennen pflegt, ist offenkundig. Wollte man aber versuchen, über die bisher in allgemeinen Zügen erschlossene Konzeption des literarischen Positivismus hinaus zur Kenntnis seines Wesens, seiner wirklichen zeitlichen Begrenzung, seiner inneren Entwicklung zu gelangen, wollte man ein umfassendes Bild dieser Strömung entwerfen, so stünde dem als entscheidendes Hindernis das Fehlen monographischer Arbeiten über einen großen Teil der Werke der positivistischen Schriftsteller im Wege.

Das realistische Erzählen in jener Phase der polnischen Literatur kennzeichnen neben anderem Bestrebungen, Erfahrungen aus der Beobachtung der zeitgenössischen Gesellschaft in Wortkunst umzusetzen und zugleich neue Schichten der Bevölkerung in den Bereich literarischer Darstellung hereinzunehmen; die gegenüber früheren Perioden stärkere für Individualisierung der Sprache und Charakterisierung der Personen aufgewendete Sorgfalt, die sich im Gebrauch mancher seinerzeit als neuartig empfundener Kunstmittel kundgibt, steht mit solchen Bestrebungen wie naturgemäß auch mit der Wirkung künstlerischer Errungenschaften der zeitgenössischen west- und osteuropäischen erzählenden Dichtung in Zusammenhang.

Zwar hat sich Eliza Orzeszkowa die letzten Konsequenzen der positivistischen Denkweise nicht völlig zu eigen gemacht, sie wird aber mit Recht zu den namhaftesten Vertretern des Positivismus gezählt. Aus dem weiten Bereich ihrer Thematik ist in der vorliegenden Untersuchung das Problem des polnischen Bauern, seiner Situation nach dem Aufstand von 1863, das im Mittelpunkt eines Zyklus ihrer

Erzählungen steht, herausgegriffen. Der zunächst als unüberwindlich erscheinenden Schwierigkeit eines Versuches, einem spezifisch literarischen Werk Aussagen historischer oder soziologischer Art zu entnehmen, war nur damit zu begegnen, daß der Grundgedanke der jeweiligen Erzählung primär aus einer auf die Strukturanalyse gegründeten Interpretation zu erschließen war. Und es ist mir deshalb eine besondere Freude, der Öffentlichkeit diese Arbeit vorzulegen, weil darin, wie mir scheint, eine Methode angewendet ist, die sich auf eine gründliche Kenntnis der in den letzten Jahrzehnten besonders in Deutschland erarbeiteten Methodik der Dichtungswissenschaft stützt. Auf einem andern Wege als mittels der Einsicht in die Struktur läßt sich die wirkliche Aussage eines literarischen Werkes nicht erschließen. Das Ergebnis der vorliegenden Untersuchung wirft ein neues Licht auf die Erzählerin Orzeszkowa, und es dürfte damit auch ein Beitrag zur Erforschung des Gesamtproblems des polnischen Positivismus geleistet sein.

Freiburg i. Br.

Wilhelm Lettenbauer

VORWORT

Zweck der vorliegenden Arbeit ist es, das literarische Werk, besonders die sogenannten „Bauernerzählungen", der polnischen Dichterin Eliza Orzeszkowa daraufhin zu untersuchen, ob, in welchem Maße und auf welche Weise in ihnen Aussagen zu einem soziologisch-historischen, sachlich also außerliterarischen Problem, nämlich zur Bauernfrage in Polen nach 1860, gemacht sind.

Zur technischen Seite der Arbeit sei auf folgendes hingewiesen: Textstellen, die von einem Autor der benutzten Literatur hervorgehoben werden, erscheinen in der vorliegenden Arbeit g e s p e r r t; der Verfasser kennzeichnet von ihm selbst hervorgehobene Stellen mittels Kursivschrift. Erläuternde Bemerkungen des Verfassers innerhalb von Zitaten sind, wo notwendig, durch (v.V.) = vom Verfasser gekennzeichnet.

Hinweise auf Textstellen der interpretierten Dichtungen werden im laufenden Text durch eine eingeklammerte Zahl kenntlich gemacht, z. B.: (15), falls es sich um die gerade interpretierte Dichtung handelt; bei Hinweisen auf andere Werke und bei dem dreibändigen Roman Nad Niemnem wird jeweils die Bandzahl mit Schrägstrich vorangestellt, z. B.: (22/15). Das poetische Werk der Dichterin wird ausschließlich nach der von J. Krzyżanowski redigierten Ausgabe zitiert. Bandnummer und Erscheinungsjahr der betreffenden untersuchten Dichtung werden jeweils in der Überschrift angegeben.

EINLEITUNG

Das Thema läßt offensichtlich verschiedene Methoden der Untersuchung zu und scheint eine Arbeitsweise mit außerliterarischen Mitteln, namentlich soziologischer und historischer Art, zu begünstigen. Da die untersuchten Schriften jedoch ausschließlich zum literarischen Werk der Dichterin gehören, soll die Untersuchung vor allem mit literarischen Mitteln, insbesondere mit Hilfe der Interpretation und Strukturanalyse, durchgeführt werden. Außerliterarische Mittel werden nur zur Ergänzung der Untersuchung herangezogen.

Gegen eine Überbetonung außerliterarischer Mittel bei der Analyse eines Sprachkunstwerkes grenzt E. Staiger — übereinstimmend mit der um 1940 aufkommenden, wissenschaftlich-immanenten Deutung von Texten — die Interpretation wie folgt ab: „Die Biographie z. B. liege außerhalb seines (des Philologen) Arbeitsbereichs. Das Leben hange mit der Kunst nicht so zusammen, wie Goethe glaubte und andere glauben machen wollte ... So sei auch die Persönlichkeit des Dichters für den standesbewußten Philologen uninteressant ... Nicht minder verfehle die Geistesgeschichte das Ziel; sie nämlich gebe das Sprachkunstwerk den Philosophen preis und sehe nur, was jeder Denker viel besser als jeder Dichter versteht. Der Positivist, der sich erkundigt, was ererbt und was erlernt ist, mache vom Kausalitätsgesetz der Naturwissenschaft einen falschen Gebrauch und scheine zu vergessen, daß Schöpferisches, gerade weil es schöpferisch ist, nie abgeleitet werden kann. Überall also komme die Seinsart und die eigentümliche Würde des Dichterischen zu kurz. Nur wer interpretiere, ohne nach rechts und nach links und besonders ohne h i n t e r die Dichtung zu schauen, lasse ihr volle Gerechtigkeit widerfahren ..."[1] Staiger bringt seinen Interpretationsbegriff auf die knappste Formel, wenn er sagt, es gelte dabei „zu begreifen, was uns ergreift".[2]

Die Literaturwissenschaft, in der eine solche Interpretation möglich sei, ruhe auf einem Fundament, das dem Wesen des Dichterischen entspreche, nämlich: „auf unserer Liebe und Verehrung, auf unserem

[1] E. S t a i g e r: Die Kunst der Interpretation. Zürich 1955, S. 9f.
[2] E. S t a i g e r: ebd. S. 10f.

unmittelbaren Gefühl."[3] Damit scheint aber das Kunstwerk der willkürlichen Deutung des Interpreten ausgeliefert zu sein. Staiger entgegnet auf diesen Einwand, daß dies nicht der Fall sei; denn Biographie, Historie, Soziologie u. a. seien als Hilfsmittel des Interpreten keineswegs abzulehnen, außerdem sei das „erste Gefühl" beim Erfassen eines Kunstwerkes erst der Beginn der Interpretation, das darauf folgende, schrittweise Interpretieren dagegen habe zu erweisen, ob dieses „erste Gefühl" auch „stimme". Das sei dann der Fall, wenn das Kunstwerk bei jedem Schritt erneut seine Zustimmung gebe und am Ende sich der hermeneutische Zirkel schließe. Staiger folgert abschließend: „Die Interpretation ist (dann — v.V.) evident. Auf solcher Evidenz beruht die Wahrheit unserer Wissenschaft."[4]

Dabei sei es durchaus möglich und wahrscheinlich, daß ein anderer Interpret von seinem „ersten Gefühl" aus zu einer anderen Evidenz der Interpretation gelange. Doch sei damit einem historischen Relativismus durchaus noch nicht Tür und Tor geöffnet, denn: „Wenn beide Darstellungen wahr sind, so werden sie sich nicht widersprechen, auch wenn sie im Einzelnen und im Ganzen nichts miteinander zu schaffen haben. Sie deuten mir beide nur an, daß jedes echte, lebendige Kunstwerk in seinen festen Grenzen unendlich ist. ‚Individuum est ineffabile'. Und wir besinnen uns auf die unvergängliche humanistische Wahrheit, daß nur alle Menschen zusammen Menschliches ganz zu erkennen vermögen . . ."[5]

Trotzdem aber bleibt solche Interpretation wesenhaft im Subjektiven befangen und erreicht nie die Erkenntnis und damit auch nicht andere Bereiche des Menschlichen. C. Heselhaus sieht das Wesen einer Interpretation aber gerade darin, daß sie zu Erkenntnis gelange, wenn er sagt: „So scheint die echte Aufgabe der Interpretation erst dort zu beginnen, wo wir nicht nur ‚begreifen, was uns ergreift', sondern wo wir ergreifen, was wir vorher nie begriffen haben. Nicht Verstehen ist das letzte Ziel der Interpretation, sondern Erkennen."[6]

Das Mittel jedoch, das zu diesem Erkennen führe, sei die Strukturanalyse, denn: „Struktur im literarischen Sinn bedeutet also wesentlich das Formgesetz, durch das der Inhalt zu der bestimmten Aussage

[3] E. Staiger: ebd. S. 13.
[4] E. Staiger: ebd. S. 19.
[5] E. Staiger: ebd. S. 32f.
[6] C. Heselhaus: Auslegung und Erkenntnis. In: Gestaltprobleme der Dichtung, hrsg. von R. Alewyn, Bonn 1957, S. 259—282, Zit. S. 262.

wird, in der er allein und ganz da ist. Struktur im literarischen Sinn bedeutet demnach eine Objektivierung und Konkretisierung des jeweiligen Verhältnisses zur Welt, zur Gesellschaft, zum Geistigen, zum Unvergänglichen."[7]

Vom subjektiven Ansatz des „ersten Gefühls" gelange ich also interpretierend zum Verstehen des Sprachkunstwerkes und lege seine Struktur frei. Indem ich diese Struktur analysiere, d. h. die Funktion der dichterischen Formen innerhalb des Gesamtwerkes feststelle, erkenne ich den objektiven Aussagegehalt der Dichtung. — Da ich bei der Interpretation, von einem subjektiven Ansatz ausgehend, zum Verstehen des Objekts vordringen will, bei der Strukturanalyse dagegen von dem so erschlossenen Objekt der Struktur aus die objektive Aussage ihrer Formen zu erschließen mich bemühe, kann man die Interpretation — wie es auch der Verfasser in der vorliegenden Arbeit tun wird — als den mehr subjektiv, die Strukturanalyse als den stärker objektiv bestimmten Teil der Ästhetik bezeichnen, die beide — mit Stilanalyse u. a. — zusammen erst Ästhetik in ihrer Ganzheit ergeben.

Es sei dabei — nach Heselhaus — nicht entscheidend, die einzelnen Formen für sich in ihrer historischen Bedeutung zu entdecken, sondern — wie schon gesagt — ihre Funktion im Rahmen des Werkes und der Zeit zu erkennen und auf diese Weise die in der Struktur verschlossenen Aussagen des Dichters aufzuschließen; denn die Entscheidung des Dichters für eine bestimmte Struktur in einem gegebenen Werk sei nicht zufällig, sondern vor allem von der Aussage bestimmt, die er machen will.

Heselhaus sagt dazu wörtlich: „Indem der Dichter eine bestimmte Struktur seiner Aussage erfindet oder aus den vorhandenen und überlieferten Strukturen eine bestimmte neue Form bildet, stellt er zugleich eine Frage und nimmt bereits die Antwort im Sinne eben dieser Struktur vorweg ... Für den Leser aber ist es so, daß die Struktur die Schrift und die Lineamente der Aussage des Dichters und des Gedichtes (Heselhaus nennt offensichtlich jedes Sprachkunstwerk hier „Gedicht" — v. V.) darstellt."[8]

Mit dieser literarischen Methode, die Heselhaus von Dante und der mittelalterlichen Poetik herleitet, will er dem Interpreten — besonders für die „schweren und großen" Dichtungen — „Schablonen"

[7] Heselhaus: ebd. S. 263.
[8] Heselhaus: ebd. S. 263.

in die Hand geben, die er anwenden soll, um den Sinn des Sprachkunstwerkes nicht zu verfehlen und seine Aussagen zu erschließen. Zudem soll dieses Schema dazu beitragen, dem modernen Methodenzerfall Einheit zu gebieten.

B. Seuffert vertritt schon 50 Jahre früher ganz ähnliche Gedanken, die hier zum Vergleich herangezogen werden sollen. Er sagt: „Komposition ist nichts für sich Bestehendes, kein starres System; sie ist Ausdruck des Inhalts; der Inhalt stellt nicht eine Konstruktionsaufgabe, die nur eine Lösung zuließe. Die innere Formgebung, die dichterische Aneignung des Stoffes hängt von der seelischen Lage des Autors ab. Da der Aufbau vor allem Ausdruck der inneren Form ist, kann die dichterische Absicht aus der Architektonik erhellt oder gar erst richtig erschlossen werden." Welche Bedeutung Seuffert der Struktur für die Erforschung der Entstehungsgeschichte einer Dichtung beimißt, drückt er dann im folgenden Satz aus: „Darum können Untersuchungen über die Komposition auch die Entstehungsgeschichte eines Werkes beleuchten."[9]

In der vorliegenden Arbeit sind die genannten Mittel der Interpretation und Strukturanalyse soweit verwendet worden, als es nötig schien, die Gedanken des betreffenden Werkes zur Bauernfrage aufzuschließen. Dabei muß von vornherein klargestellt werden, daß die gewissermaßen „dichterisch-objektive" Aussage oder, wie Heselhaus sagt, „die Objektivierung und Konkretisierung des jeweiligen Verhältnisses zur Welt", die aus dem Dichtwerk mit Hilfe der Strukturanalyse erschlossen werden kann, sich keineswegs mit der „privaten" Auffassung des betreffenden Autors, wie sie sich etwa in eigenen kritischen Äußerungen zu seinem Werk kundtut, zu decken braucht, wie die Untersuchung zeigen soll. Dichterisch-objektive und private Aussage des Dichters scheinen — wenigstens in den hier untersuchten Werken — notwendig nur in der Tendenzdichtung zusammenzufallen.

Das Maß der Anwendung von Interpretation bzw. Strukturanalyse wird jeweils davon abhängen, wie „schwer" oder „leicht" die Struktur des betreffenden Werkes sich freilegen läßt oder auch, wie die Gedanken sich aus der Struktur erschließen lassen. Kaum nötig sind die genannten Mittel bei einem Tendenzwerk, weil die Tendenz

[9] B. Seuffert: Beobachtungen über dichterische Komposition III. In: GRM III, Jahrg. 1911, S. 617—632, Zit. S. 632.

dort keinen anderen als den Wortsinn der Sprache aufkommen läßt. Weil die Struktur fehlt, ist alles direkt ausgesagt und nur poetisch verkleidet. — Außerliterarische Daten biographischer, historischer u. a. Art sind nur soweit herangezogen, als es nötig schien, die mit literarischen Mitteln gewonnenen Ergebnisse auch von einem anderen Standpunkt aus ergänzend zu überprüfen. Nicht alle untersuchten Werke gehören stofflich zu den sogenannten „Bauernerzählungen" der Dichterin. N a d N i e m n e m ist z. B. nur durch eine Person mit den unteren Schichten des Volkes verbunden; die Erzählungen B e n e n a t i und A u s t r a l c z y k spielen in der Welt des Landadels und haben nur wenige bäuerliche Personen aufzuweisen. Doch sind diese Werke in die Untersuchung deshalb aufgenommen, weil sie besonders deutlich den Wandel, der sich bei Orzeszkowa in der Auffassung der Bauernfrage vollzieht, darlegen und auch das Verhältnis dieser Frage zur nationalen Frage in ein klareres Licht stellen. — Der Roman N a d N i e m n e m ist außerdem noch deshalb aufschlußreich, weil seine Struktur von der ursprünglichen Anlage wesenhaft abweicht, eine andere Form annimmt und mit der Form sich auch die Aussage der Dichtung ändert. Damit scheint aber gerade dieser Roman geeignet zu sein, der Erprobung der hier angewandten Untersuchungsmethode zu dienen.

* * *

Prüft man unter diesen Gesichtspunkten kritische Urteile über die untersuchten Werke, so läßt sich zunächst negativ feststellen, daß ihnen — als Mittel einer objektiven Urteilsbildung — die Strukturanalyse offenbar fehlt. Positiv lassen sich die Urteile vielleicht nach folgenden Gesichtspunkten klassifizieren:

1) Urteile, die durch interpretierendes Lesen entstanden sind und oft mit Hilfe von entsprechend ausgewählten Zitaten „objektiviert" werden sollen. Wie aber aus den obigen Darlegungen hervorgeht, sind diese Urteile — vorausgesetzt, daß die Interpretation „stimmt" — richtig, aber sie bleiben subjektiv und können die Dichtung bestenfalls „verstehen", da doch selbst die Summe aller nur möglichen Urteile, die „stimmen", erst ein allseitiges Verstehen der betreffenden Dichtung und noch kein Erkennen ihres Gedankengehaltes ermöglicht, der — zumal in „schweren" Werken — nur mit Hilfe einer Strukturanalyse erschlossen werden kann.

2) Die andere Art von Deutern geht zwar an die Erschließung des Sprachkunstwerkes mit einem objektiven, aber werkfremden Mittel, nämlich einem starren Denksystem, heran. Sie werfen gewissermaßen über jedes Kunstwerk das Gitternetz dieses Systems und glauben, so die Aussagen des Kunstwerkes aufschließen zu können. Was aber mit dem sachfremden Maß gewonnen werden kann, ist nicht die Gedankenwelt der Dichtung, sondern eine Bestätigung des eigenen Systems mit Hilfe der Dichtung, es sei denn, es handele sich um Tendenzdichtung im engsten Sinn, d. h. um solche, die brennende Tagesfragen in poetischer Verbrämung behandelt und darum letztlich keine Poesie ist.

Soweit Beurteilungen der ersten Art gefunden werden konnten, in der Arbeit selbst aber nicht benutzt worden sind, werden sie an dieser Stelle im Hinblick auf das Thema kurz charakterisiert.

Untersuchungen der zweiten Art befassen sich mit einigen der hier besprochenen Werke, teilweise sogar unter einem ähnlichen Gesichtspunkt wie die vorliegende Arbeit. Besonders wichtig ist die umfangreiche und auf ihre Weise bedeutsame Untersuchung von M. Żmigrodzka „Die Bauernfrage bei Eliza Orzeszkowa".[10] Diese für die zweite Art der Kritik typische Untersuchung wird im Verlauf der vorliegenden Arbeit öfters zitiert; doch sei das Grundsätzliche dazu unter dem Gesichtspunkt der hier vorgetragenen Erwägungen jetzt schon gesagt: Die Verfasserin bemüht sich, die Bauernfrage in bestimmten Werken Orzeszkowas unter soziologisch-historischem Aspekt mit werkfremden Mitteln zu erfassen. Sie hält dabei Orzeszkowa für eine typische Vertreterin des polnischen Positivismus. Methodisch wendet Żmigrodzka ihr werkfremdes Denksystem als Maß auf die betreffende Dichtung an, die sie auf solche Weise nicht als Wortkunstwerk befragt, sondern nur als Fundgrube für soziologische und historische Aussagen „benutzt". Auf solche Fragen kann aber jedes andere einschlägige Buch besser Auskunft geben. So spannt sie oft eine Dichtung in das Prokrustesbett ihres Systems, in dem diese eine etwas gewaltsame „Einpassung" hinnehmen muß; z. B. scheint die Erzählung C h a m durch Überdehnung der Problematik falsch gedeutet, dagegen ist ein Werk wie T a d e u s z, das die von der

[10] M. Ż m i g r o d z k a: „Kwestia chłopska" Elizy Orzeszkowej. In: Pozytywizm. Cz. I (Instytut Badań Literackich, Studia Historycznoliterackie) Wrocław 1950, S. 127—180.

Verfasserin gesuchten Aussagen gewissermaßen in klassischer Form macht, als solches nicht voll erkannt.

Auch schneidet die Verfasserin zum Beweis ihrer Thesen aus dem lebendigen Leib der Dichtung Aussagen heraus, die dem Wortsinn nach soziologischer oder historischer Art zu sein scheinen, im Organismus der Dichtung aber, infolge ihrer Verankerung in der Struktur, einen anderen Sinn haben, wie es z. B. in der Novelle W z i m o w y w i e c z ó r der Fall ist. Diese Methode des Herausoperierens von Teilen aus dem Ganzen ist ohne die Gefahr einer Mißdeutung wohl nur bei einem Tendenzwerk im engsten Sinne anwendbar, weil ein solches Werk keine Struktur besitzt und darum Teile seiner Aussage keine „hinter" dem Wortsinn liegende Bedeutung mehr haben können. Teile jedoch, die aus dem lebendigen Organismus einer Dichtung herausgeschnitten werden, sind totes Wortmaterial geworden, mit dem sich — bei entsprechender Auswahl — jede beliebige These beweisen läßt.

Ganz ähnlich verfährt Bulachovskaja in ihrer Untersuchung „Das Anwachsen der realistischen Tendenzen im Werk der Eliza Ožeško ..."[11] Besonders eingehend befaßt sie sich dabei mit dem Roman N a d N i e m n e m; dabei werden ihre Auffassungen am deutlichsten. Es geht aber der Verfasserin in Wirklichkeit nicht darum, im betreffenden Werk die realistische Darstellungsweise zu untersuchen, sondern sie fragt, in welchem Maß die nach ihrer Auffassung realistischen, d. h. auf die Fragen der Gesellschaft bezogenen Tendenzen — wie auch manche Positivisten den Realismus verstanden haben — im Werk zum Ausdruck kommen. Auch für sie ist also die Kunst nur Mittel zum Zweck. Sie sagt es auch expressis verbis, wenn sie die eingelegte Geschichte von Jan und Cecylia, die in der Struktur des Romans als epische Integration fungiert und den poetischen Kern des Werkes darstellt, eine geschickte Poetisierung des gesellschaftlichen Programms (opoėtizirovannaja programma)[12] der Dichterin nennt.

Auf diese Weise werden aber nicht die Aussagen des Kunstwerkes mit adäquaten Mitteln erschlossen, sondern das Kunstwerk wird „be-

[11] Ju. L. B u l a c h o v s k a j a: Rost realističeskich tendencij v tvorčestve E. Ožeško konca 60-ch serediny 80-ch godov XIX veka. In: Slavjanskie Literatury, sbornik statej. Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta 1958, S. 19—43.

[12] B u l a c h o v s k a j a: ebd. S. 40.

nutzt" oder gar entsprechend bearbeitet, damit es das Denksystem des Kritikers bestätige.

Als Einleitung zu der 1948—53 erschienenen Ausgabe der Gesammelten Werke der Dichterin schrieben Żmigrodzka und Krzyżanowski Vorworte. Das Vorwort Żmigrodzkas[13] umfaßt einen kurzen Lebensabriß der Dichterin und eine knappe Geschichte ihrer Schriften mit konzentrierten kritischen Stellungnahmen zu Einzelwerken. Allgemein wird Orzeszkowa als Vertreterin der „Tendenzerzählung" charakterisiert, wobei die Verfasserin auch hier zwischen einer Dichtung mit Struktur und einem strukturlosen Erzeugnis nicht zu unterscheiden scheint. Sie nennt Orzeszkowa eine wohlwollende Beobachterin des Kapitalismus in seinem Kampf gegen den Feudalismus und eine gelegentliche Verbündete des Warschauer Positivismus (XIII), mit dem sie jedoch unmittelbare Kontakte nicht unterhalten habe (XXII). Urteile über einzelne Werke entsprechen dieser allgemeinen Konzeption. So sagt die Verfasserin z. B. über das Werk Nizin y, es sei die Demaskierung eines zynischen Betrügers, der für Orzeszkowa das typische Produkt städtischer Zerfallserscheinungen sei (XXXIV). Nad Niemnem bezeichnet sie als Skizzierung eines breiten Gemäldes der gesellschaftlichen Verhältnisse auf dem Dorf um Grodno, wie sie in der Vergangenheit herrschten und zur Zeit der Abfassung dieser Dichtung noch herrschen (XXXVII); der Roman Nad Niemnem sei eine ideelle Summierung der in den früheren Werken der Dichterin enthaltenen, für Orzeszkowa charakteristischen Elemente (XXXIX).

Den Cham nennt sie eine kritiklose Apotheose der rückständigsten Elemente der Bauernkultur und ein Lob auf alle die Merkmale, die Orzeszkowa in der Erzählung Dziurdziowie als Ursachen der Rückständigkeit abgelehnt habe (XXXIX). —

Krzyżanowski[14] entwirft eine kurze Geschichte der Werkausgaben der Dichterin, sagt jedoch zu dem hier untersuchten Thema nichts Wesentliches aus. Der von H. Michalak bearbeitete „Bibliographische Berater"[15] zum Gesamtwerk der Dichterin enthält eine Charakteri-

[13] M. Żmigrodzka: Eliza Orzeszkowa, życiorys. In: Pisma, Bd. 1, S. VII—XLVI.

[14] J. Krzyżanowski: O pismach Elizy Orzeszkowej. In: Pisma, Bd. 1, S. XLIX—LVII.

[15] Biblioteka Narodowa, Instytut Bibliograficzny: Eliza Orzeszkowa (1841—1910). Poradnik bibliograficzny. Oprac. Halina Michalak. Warszawa 1960, 39 S.

sierung ihrer wichtigsten Werke, fügt aber zu den zitierten Urteilen kaum etwas Neues hinzu.

Zu einer zweibändigen Ausgabe ausgewählter Werke Orzeszkowas in russischer Übersetzung, deren erster Band 1948 erschien, schrieb N. A. Slavjatinskij[16] das Vorwort. Darin sagt er u. a. von der Dichterin ganz allgemein, daß sie gegen Ende ihres Wirkens nicht mehr auf der Höhe der Zeit geblieben sei und z. B. zum Proletariat kein Verhältnis gefunden habe. Schließlich habe sie sogar in der Bauernfrage die Fehler ihrer Vorfahren wiederholt (40). — Über einzelne Werke urteilt Slavjatinskij z. B. folgendermaßen: In den Erzählungen Cham und Bene nati habe Orzeszkowa ihren Haß gegen den Kastengeist verewigt, der das schwerste Hindernis auf dem Wege zu einer polnischen Demokratie gewesen sei (35). Der Roman Nad Niemnem sei von der Kritik am Schmarotzertum der oberen Schichten der Gesellschaft durchdrungen, von einer herzlichen Neigung zum Volke (narodoljubie) und von einer Poesie der Arbeit und der Natur erfüllt (37).

Folgende, in der vorliegenden Arbeit nicht verwendete Titel, die jedoch in einem weiteren Sinn zur Thematik der Arbeit gehören oder sogar über einzelne Werke der Dichterin Urteile, vor allem der ersten, oben umschriebenen Art fällen, sollen hier im Hinblick auf die Arbeit kurz charakterisiert werden. Zu diesen Urteilen wird — meist implicite — erst im Laufe der Untersuchung Stellung genommen. — Drogoszewskis Studie „Eliza Orzeszkowa"[17] enthält einige solcher Urteile: Bei der Erzählung Cham wendet er z. B. alle Aufmerksamkeit der Franka zu und hat für Paweł, den Titelhelden und die Hauptfigur des Werkes, kaum ein Wort (LXXV f.). Beim Roman Nad Niemnem wiederholt er das oft gefällte Urteil, das Werk sei eine Epopöe in der Art des Pan Tadeusz (LXX); Kozłowski sagt in seiner Untersuchung über die ethisch-gesellschaftliche Idee[18] in den Werken der Dichterin, im Cham verkörpern Franka und Paweł den Gegensatz von Stadt und Land und zugleich den Kontrast zweier moralischer Typen (9); als Hauptproblem im Roman

[16] N. A. Slavjatinskij: Predislovie k I tomu „Izbrannych sočinenij" E. Ožeško. Moskva 1948, S. 3—41.

[17] Drogoszewski: Eliza Orzeszkowa. Wstęp do: E. Orzeszkowa: Pisma. Warszawa—Lublin—Łódź—Kraków 1912, t. 1, I—XCV.

[18] W. M. Kozłowski: Idea etyczno-społeczna w ostatnich powieściach Elizy Orzeszkowej. Kraków 1902.

Nad Niemnem erscheint ihm der Gegensatz zwischen wahrer Kultur des Volkes und eingebildeter Zivilisation der Intelligenz (21). Die strukturlose Tendenzerzählung Australczyk steht bei ihm gleichwertig neben den anderen Kunstwerken (44 f.). Godlewski berichtet aus persönlicher Erinnerung über Orzeszkowa.[19] Er spricht auch davon, daß die Abneigung Orzeszkowas gegen Geistliche (und wohl auch gegen die Kirche) — die in der Erzählung Tadeusz eine so bedeutende Rolle spielt — daher rühre, daß Geistliche den Bemühungen der Dichterin um eine Scheidung von ihrem ersten Mann, den sie nicht liebte, nicht nachgegeben haben (39).

Romankówna untersucht in einer umfangreichen Studie die geistigen Grundlagen für das Schaffen der Dichterin, besonders die Bedeutung Buckles und Spencers.[20] Chmielowski beurteilt in einer Abhandlung[21] auch das Tendenzwerk Australczyk sehr positiv, das für ihn, den Positivisten, schon dank seiner Tendenz als großes Werk gilt (558—62). Jerlicz äußert in einer Studie[22] über die Erzählung Cham, sie sei ein großartiger psychologischer Versuch, nur entfalle der Löwenanteil des Werkes auf Franka (75); im Roman Nad Niemnem sieht er lediglich die Tendenz des Heruntersteigens auf die niederen Stufen der Gesellschaft, damit man sich dergestalt als nützlich erweise (87). Pigoń nennt in Untersuchungen über die Volkskultur[23] die Erzählung Cham eine „literarische Bauernbefreiung" (uwlaszczenie literackie chłopa — 30 und 41). — Darauf ist zu antworten, daß die reale Welt des Bäuerlichen bereits in Nizin y von der Dichterin in ihr Werk aufgenommen worden ist, und daß außerdem Paweł weder als der Typus des Bauern geschildert, noch von seinem Dorf als solcher empfunden wird.

In einer Einführung zu der Erzählung Benenati gibt P. Chmielowski[24] einen Überblick über das Leben und Schaffen Orzeszkowas bis zum Jahre 1891 und beurteilt dabei stichwortartig auch manche

---

[19] F. Godlewski: Pani Orzeszkowa (Wspomnienia), Warszawa 1934.
[20] M. Romankówna: Na nowych drogach, studia o Elizie Orzeszkowej. Kraków 1948.
[21] P. Chmielowski: Świeży zwrot w powieściach Elizy Orzeszkowej. Ateneum, Warszawa 1896, t. I, 539—564.
[22] E. Jerlicz: Współczesne autorki. Eliza Orzeszkowa (Studium literackie). Ateneum, Warszawa 1896, t. III, 466—491, t. IV, 67—92.
[23] St. Pigoń: Na drogach i manowcach kultury ludowej. Lwów 1939.
[24] P. Chmielowski: Eliza Orzeszkowa, przedmowa. In: E. Orzeszkowa: BENE NATI. Kraków—Petersburg 1891, S. I—LXV.

ihrer Werke. Der Roman Nad Niemnem ist danach vor allem eine Dichtung vom Kleinadel, wie sie schon Mickiewicz im Pan Tadeusz, wenn auch nur knapp und ohne, wie die Dichterin, auf Einzelheiten einzugehen, gestaltet habe (LVII). Niziny bezeichnet er als sentimental, W zimowy wieczór als dramatisch; im Cham aber überwiege die psychologische Seite, in Bene nati sei als Thema der Gegensatz von Bauer und Kleinadel gestellt (LX). Chmielowski hat außerdem zu einigen der hier untersuchten Dichtungen in Artikeln kritisch Stellung genommen und hat dabei manchmal unerwartet positive Urteile gefällt, die z. T. seinen eigenen Theorien, die er z. B. in seinem zwanzig Jahre früher erschienenen Artikel „Der Utilitarismus in der Literatur" vertreten hat, widersprechen. Der eine der beiden Artikel mit dem Titel „Die Volkserzählungen Eliza Orzeszkowas"[25] stellt von der Erzählung Obrazek fest, sie schon trage die ersten Anzeichen des Realismus, die jedoch von der Dichterin in das Ganze nicht harmonisch eingefügt seien (377 f.). — Die Erzählung Niziny ist nach Chmielowski z. T. sentimental, zudem sei die Heldin mit einer poetischen Aureole versehen (382). — In Dziurdiowie befasse sich Orzeszkowa nur noch mit der Dorfbevölkerung und gelange zu einer vollkommenen Objektivität der Darstellung der verschiedenen Charaktere und des Volkslebens (382). Doch sei es als kompositorischer Mangel anzusehen, daß der Totschlag der „Hexe" nicht hinreichend motiviert werde (385). — W zimowy wieczór bezeichnet er als realistisch mit einem hohen poetischen Flug; dazu sei es von Dramatik erfüllt, die sich fast wortlos abspiele (385 f.).

In der Erzählung Cham, die praktisch nur auf zwei Personen beschränkt sei und deshalb die Möglichkeit habe, auch verwickelte psychologische Vorgänge zu schildern, sei die Dichterin in die tiefsten Schichten allgemein menschlichen Empfindens eingedrungen. Der Charakter Pawels sei deshalb gar keine Besonderheit aus der Welt des Bauern, sondern allgemein menschlicher Art (386). Chmielowski zählt das Werk darum zur Weltliteratur (arcydzieło ogólnoludzkie — 387) und sieht in ihm ein Gegenstück zu „Le père Goriot" von Balzac (389).

---

[25] P. Chmielowski: Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej. Świat 1891. Nr. 19—20. Zit. in: Chmielowski: Pisma krytycznoliterackie. (Warszawa 1961), t. 1, S. 373—389.

In dem anderen Artikel „Gesellschaftliche Erzählungen der Eliza Orzeszkowa“[26] vom Jahre 1892 fällt Chmielowski über die Dichterin selbst ein Urteil, das von seinen Auffassungen in dem oben zitierten Artikel aus dem Jahre 1872 wesentlich abweicht. Er sagt, das jüngere Geschlecht der Schriftsteller (powieściopisarz), unter ihnen auch Orzeszkowa, habe sich in seinen frühesten Werken mit theoretischen Fragen beschäftigt und die realen Verhältnisse lediglich vom publizistischen Standpunkt beurteilt. Orzeszkowa habe sich als erste auf einen künstlerischen Standpunkt gestellt, was offenbar ein Ergebnis ihres Aufenthaltes auf dem Dorfe sei (390 f.). Der Roman N a d N i e m n e m sei allseitig bedacht und hinsichtlich der geschilderten Gesellschaft des Dorfes am breitesten angelegt. Besonders eingehend befasse sich das Werk mit dem Kleinadel, wie es u. a. in bedeutend kleinerem Umfange Mickiewicz im P a n T a d e u s z getan habe (403). Eine Perle der Erzählkunst sei die in diesem Werk eingelegte Geschichte von Jan und Cecylia (405).

Im Nachwort zum Roman N a d N i e m n e m[27] nimmt Krzyżanowski zu diesem Werk Orzeszkowas kritisch Stellung und sagt, es gehöre zu den klassischen Erscheinungen der polnischen realistischen Erzähldichtung und sei das beste Werk der Autorin (jest szczytowym osiągnięciem twórczym swej autorki — Bd. 3, S. 259). Den Hauptgrund dafür sieht Krzyżanowski in der Tatsache, daß Orzeszkowa in ihrem Roman an das Meisterwerk der polnischen Romantik, das als Maßstab der polnischen Dichtung schlechthin gilt, den P a n T a d e u s z, angeknüpft habe und auf diese Weise in der Tradition der polnischen Dichtung geblieben sei (271), die sie ihrerseits weiter überliefert habe (283).

Der Kritiker sieht in dem Werk offenbar eine kompositorische Einheit und schreibt dem Volkslied „Du gehst den Hochweg . . . und ich den Talweg . . .“ (Ty pójdziesz górą . . . a ja doliną), das den ganzen Roman durchzieht, die strukturelle Funktion einer Achse zu (funkcja osi — 282), ohne daß er diesen Gedanken ausführt oder begründet.

Als einer der tragenden Gedanken dieser Dichtung erscheint ihm die Arbeit, die „nicht als biblische Verfluchung“ (przekleństwo bib-

[26] P. C h m i e l o w s k i: Powieści społeczne Elizy Orzeszkowej. Świat 1892. Nr. 1—4. Zit.: ebd. S. 390—415.

[27] E. O r z e s z k o w a: Nad Niemnem. T. 1—3, Poznań 1954, z posłowiem J. K r z y ż a n o w s k i e g o.

lijne — 279), sondern als freiwillige Anstrengung des Menschen dargestellt sei. — Tatsächlich erscheint aber auch die Arbeit infolge des Strukturbruches im Roman in jeweils unterschiedlicher Bewertung: In der ersten Phase als Mittel zur Unterwerfung der Natur durch den Pioniergeist des Menschen, in der zweiten Phase dagegen — nolens volens — als Ausweg, die unversorgten „Gräfinnen von Habenichts" unter die Haube zu bringen.

H. Radziukinas bezeichnet in ihrer Schrift über Nad Niemnem der Orzeszkowa[28] als Hauptthema des Werkes das wechselseitige Verhältnis zweier Generationen und zweier Gesellschaftsklassen auf dem Hintergrund des politischen Bebens, das der Aufstand von 1863 ausgelöst hat (8). Das Hauptmittel des Aufbaues sieht die Verfasserin entsprechend in parallelen Handlungen und Gestalten. Sie nennt das Werk eine Epopöe des Kleinadels, vergleichbar mit dem Pan Tadeusz (49). Das gelte vor allem für die Teile, die um das Symbol der Grabhügel aufgebaut seien (usymbolizowane w mogiłach — 51), den anderen Teilen hafte manche Schwäche an.

Monika Warneńska schildert in ihrem Buch „Śladami pisarzy", und zwar in dem Kapitel „Z 'Onwilu' do 'Ongrodu'"[29] das Leben Orzeszkowas, das die Verfasserin anläßlich eines Besuches von Wilna (in den Werken der Dichterin meist verschleiert Onwil genannt) und Grodno (Ongrod) beschreibt. In diesen Städten oder in deren Weichbild hat Orzeszkowa den größten Teil ihres Lebens verbracht. Das Land ist heute, wie es zu Lebzeiten der Dichterin war, wieder russisch. Kritische wesentliche Urteile über die Werke Orzeszkowas enthält dieser biographische Bericht nicht.

[28] H. Radziukinas: Nad Niemnem Elizy Orzeszkowej. Lublin 1946.
[29] M. Warneńska: Śladami pisarzy. Warszawa 1961.

I. Versuch einer Bestimmung der Gattung bei den untersuchten Werken

Dem Hauptteil der Arbeit soll der Versuch vorausgehen, die besprochenen Dichtungen unter dem Gesichtspunkt des — wie Kayser es nennt — „Gefüges der Gattung“[1] vorausgreifend zu bestimmen, da eine solche Bestimmung für die Untersuchung wichtig sein kann.

Es handelt sich bei diesen Dichtungen in den meisten Fällen um eine Kurzform der Epik, die ihrem Stoff und Aufbau nach vorwiegend der Erzählung, vielleicht auch der Novelle zuzuordnen wäre. Längere Formen sind gleichfalls vertreten wie in Niziny oder Cham, die aber den Rahmen der Erzählung nicht zu überschreiten scheinen; dazu kommt eine Langform, nämlich das dreibändige Werk Nad Niemnem, das sich als Roman einordnen läßt.

Bei der Charakterisierung der Gattungen soll mit einer epischen Kurzform, nämlich der Novelle, begonnen werden. Die bekannte Umschreibung der Novelle durch Goethe: „Denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“[2], enthält scheinbar die wesentlichen, allgemein anerkannten Merkmale dieser Gattung. So kennzeichnet z. B. — außer dem weiter unten zitierten Trautmann — auch B. von Wiese die Novelle wie folgt: „Das Charakteristische der Novelle liegt vor allem in der Beschränkung auf eine Begebenheit. Verzichtet man auf diese Bestimmung, so löst man die ganze Gattung auf und behält nichts mehr in der Hand.“[3]

Die Verwandtschaft der Novelle mit dem Drama ist immer wieder betont worden, zumal novellistische und dramatische Begabung oft in der Person eines Dichters vereinigt sind. Aus den vorliegenden Werken sind z. B. dramatische Bearbeitungen der Novelle W zimowy wieczór — auch von der Dichterin selbst — versucht

[1] Kayser: Das sprachliche Kunstwerk, S. 331.
[2] Goethe: Gespräche mit Eckermann. Gespräch vom 29. 1. 1827.
[3] v. Wiese: Die deutsche Novelle, S. 14.

und mit verschiedenem Erfolg aufgeführt worden, die hier aber nicht besprochen werden können.

Bemüht man sich, die einzige epische Großform unter den besprochenen Werken, nämlich Nad Niemnem, einzuordnen, so bietet sich zunächst der Roman an. R. Trautmann grenzt mit P. Heyse Roman und Novelle wie folgt von einander ab: „Wenn der Roman ein Kultur- und Gesellschaftsbild im großen, ein Weltbild im kleinen entfaltet, so hat die Novelle in einem einzigen Kreise einen einzelnen Konflikt, eine sittliche oder Schicksalsidee oder ein entschieden begrenztes Charakterbild darzustellen ...“ Trautmann fügt von sich aus hinzu: „Selbstverständlich ... auch ein ‚entschieden abgegrenztes‘ Erleben oder Abenteuer. Denn ... die Einsträngigkeit der Handlung ist ein allgemeines Erfordernis für die artgerechte Novelle ...“[4]

An dieser Abgrenzung wird ersichtlich, daß das Werk Nad Niemnem in seiner jetzigen Form zu der Gattung des Romans gerechnet werden muß, aber die Struktur dieses Romans, die im zweiten und dritten Band eine wesentlich andere Form hat als im ersten Band, legt die Erwägung nahe, — mit Kayser — für die verschieden gebauten Romanteile auch verschiedene Romanformen anzunehmen. Diese Erwägung wird zudem von der Beobachtung gestützt, daß auch die Art der Epik in beiden Romanteilen verschiedenartig ist. Im ersten Band steht die Welt der Sage und Geschichte stark im Vordergrund, und die Dichterin wendet sich oft an den Zuhörer; im zweiten herrscht eine „prosaische“ Welt vor, und die Dichterin schreibt vor allem für den Leser.

Kayser betont, mit Hegel, die schwierige Lage, in der sich ein Dichter epischer Werke in neuerer Zeit befindet: „Er kann sich nicht auf geglaubte Sagen und Mythen stützen, seine Welt ist ‚prosaisch eingerichtet‘, sie ist als ‚erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit‘ unmythisch und wunderlos geworden, und der Dichter findet keine versammelte Hörerschaft, sondern muß für den Leser schreiben“.[5]

Damit hängt offenbar zusammen, daß die Helden des ersten Teiles „welthaltig“ sind, während sie im zweiten Teil mehr als „private“ Figuren dargestellt werden, selbst da, wo es sich um dieselben Gestalten handelt. In Fortführung des vorigen Zitates sagt Kayser: „Die

[4] R. Trautmann: Zu Form und Gehalt der Novellen Turgenjews, S. 9 f.
[5] Kayser: Das sprachliche Kunstwerk, S. 360.

Figuren sind nicht mehr so welthaltig wie Odysseus, der König, der Götterliebling, der griechische Heimkehrer, — es sind ‚persönliche' private Figuren ..."[6]

Kann man somit den ersten Teil — nach Kayser — zur geschlossenen Form des Geschehnisromans zählen — mit seinem festen Anfang, Mittelpunkt und Ende[7] —, so läßt sich der zweite Teil dem Raumroman zuordnen, als dessen Charakteristikum Kayser „die Gefahr des Kein-Ende-Finden-Könnens ... solange eben nicht die Totalität der persönlich erfahrbaren Welt abgeschritten ist"[8], bezeichnet. Markante Zeichen einer Abgrenzung des Romans gegen die Erzählung sieht Kayser darin, daß diese Gattung, die oft als Rahmenwerk auftritt, „erzählt" und meist „auf einen Sitz" aufgenommen werden kann[9], im allgemeinen also kürzer und stofflich begrenzter ist als der Roman.

Bevor jedoch der Versuch unternommen wird, die einzelnen Werke der Dichterin nach heterogenen Maßstäben in das „Gefüge der Gattung" einzuordnen, soll kurz untersucht werden, ob sich etwa die von der Dichterin selbst geprägten literaturtheoretischen Begriffe für eine Kategorisierung der vorliegenden Werke eignen.

Im Jahre 1892 richtete der damals junge polnische Literarhistoriker K. Wojciechowski an alle bedeutenden polnischen Dichter eine Umfrage zum Thema „Über die Technik der Erzählung und Novelle in Polen". Orzeszkowa lieferte noch in demselben Jahre den Beitrag „Powieść a nowela" (Roman-Erzählung und Novelle). — Man muß vorausschicken, daß die Dichterin zwischen epischer Kurz- und Langform nicht unterscheidet; sie spricht nur von „powieść", was sowohl „Roman" als auch „Erzählung" bedeuten kann. — Diese „powieść" — die aus Gründen der Unterscheidung hier ihren polnischen Namen beibehalten soll — dürfe, meint Orzeszkowa, wohl mehrere Handlungsstränge aufweisen, wenn nur jeder einzelne mit dem Hauptstrang verbunden sei; sie könne ferner über große geographische und zeitliche Räume hinweg alle Erscheinungen einbeziehen. Dies gelte in gleicher Weise für große wie für kleine Werke. Wörtlich sagt Orzeszkowa: „... sie (d. h. die powieść) ist ein Mikrokosmos, der

[6] Kayser: ebd. S. 361.
[7] Kayser: ebd. S. 362.
[8] Kayser: ebd. S. 365.
[9] Kayser: ebd. S. 367.

die Welt in sich einschließt und gleichzeitig ein Bild, auf dem unzählige Einzelheiten der Welt nicht nur mit Leichtigkeit, sondern auch mit ästhetischem Genuß angeschaut werden können. Die Menschheit beschaut sich in der ‚powieść' wie in einem Spiegel."[10]

Die hauptsächlichsten Charakteristika der Novelle beschreibt Orzeszkowa folgendermaßen: „Die Novelle sollte als Richtschnur die Begrenzung auf eine möglichst geringe Ausdehnung an Zeit, Raum und Erscheinungen und in der Darstellung des erwählten Gegenstandes die Begrenzung auf eine tunlichst kleine Anzahl höchst konzentrierter Züge haben ... Nicht Jahre, sondern der Moment, nicht das Leben, sondern die Episode aus dem Leben, nicht die Welt, sondern ein Splitter von ihr sind die ihr gemäßen Gegenstände."[11] Orzeszkowa faßt den Vergleich zwischen „powieść" und Novelle in einem sprechenden Bild aus der Natur zusammen: „Wenn man die ‚powieść' mit der Sonne vergleichen kann, deren Strahlenmantel auf die ganze Erde fällt und sie mit allem, was auf ihr ist, beleuchtet, so kann man die Novelle mit dem Blitz vergleichen, der flüchtig, aber grell einen Winkel der Welt oder einen Gegenstand auf ihr erhellt. Wenn die „powieść" ein Spiegel ist, in dem ein Mensch, ein Geschlecht, die Menschheit ihr Äußeres und Inneres schauen können ... so könnte man die Novelle als einen solchen Splitter eines Spiegels ansehen, in dem nur ein Auge, ein Lächeln, eine Träne, ein Gesichtszug, eine Seelenregung sich spiegelt".[12] Die Dichterin fügt noch hinzu, daß die Formen selten rein, sondern vielfach gemischt vorkommen. Die Begriffsbestimmungen sind zwar in poetisch schönen Bildern ausgedrückt, sie geben aber keine konkreten, qualitativen Merkmale, die eine Unterscheidung der epischen Formen ermöglichen: Roman und Erzählung sind nicht geschieden, und das Wesen der Novelle ist — verglichen mit der Gattung der „powieść" — ausschließlich in einer quantitativen Verkürzung gesehen.

Aus dem bisher Gesagten wird deutlich, daß eine objektive Bestimmung der epischen Formen, zumal eine klare Abgrenzung zwischen Roman, Erzählung und Novelle recht schwierig ist; das zeigte schon die oben zitierte Charakterisierung, die Kayser für die Erzählung gab.

[10] Orzeszkowa: Powieść a nowela. Zit. in: Pisma krytyczne. S. 324.
[11] Orzeszkowa: ebd. S. 324.
[12] Orzeszkowa: Powieść a nowela. S. 325.

Die Untersuchung ergab also bisher, daß die Einordnung eines Werkes in das Gefüge der Gattung nur mit Hilfe der vorhandenen, heterogenen Begriffsbestimmungen sich als ungenau erweist; vielleicht aber ließe sich diese Einordnung präziser durchführen, wenn zu den heterogenen Begriffen die jeweils werkimmanente und objektive Strukturanalyse hinzukäme, die hier — vorausgreifend und versuchsweise — zur Gattungsbestimmung mit herangezogen werden soll.

Die vorliegenden Werke lassen sich so vorläufig vielleicht auf folgende Weise in das „Gefüge der Gattung" einordnen: O b r a z e k als Erzählung, denn für einen Roman ist schon der Umfang des Werkes viel zu klein (13 Seiten). Obwohl die Handlung auf eine „unerhörte Begebenheit", den tragischen Tod Hankas, zuläuft, wird das Geschehen in Wirklichkeit nur benutzt, um mit Hilfe einer als Strukturprinzip verwendeten Kontrastierung „poetisches Mitleid" zu wecken.

Eine Erzählung, kein Roman ist N i z i n y, weil keine totale Welt dargestellt ist. Auch dieses Werk hat eine „unerhörte Begebenheit", nämlich den Verlust der Söhne und des Besitzes, den die Heldin erleidet, aber die Struktur besteht aus fortlaufenden Phasen, die über diese Begebenheit hinausweisen, außerdem bleibt die Erzählung offen. T a d e u s z hat die Form einer Erzählung. Auch hier gibt es eine „unerhörte Begebenheit", den Tod des kleinen Helden, der aber nicht tragisch dargestellt wird; der Konflikt spielt sich in einem zweiten Handlungsstrang in der Welt der Erwachsenen ab. Er ist strukturell in Kontrasten aufgebaut, die eine anklagende Gegenüberstellung von Landproletariat und Gutshof ausdrücken wollen.

D z i u r d z i o w i e ist eine Erzählung. Zwar laufen Handlung und Struktur novellenartig auf die „unerhörte Begebenheit", nämlich die Ermordung der „Hexe" hinaus, aber das Werk ist mehrsträngig. Kurz vor dem Eintreten der Katastrophe erfolgt außerdem ein Stil- und Strukturbruch, der zugleich mit der Struktur auch die reine Form zerstört.

W z i m o w y w i e c z ó r scheint sich in jeder Hinsicht als Novelle auszuweisen, denn sowohl die Handlung als auch das Erzähl- und Zeitgerüst laufen auf die „unerhörte Begebenheit", die innere und äußere Befreiung des verlorenen Sohnes durch den Vater, hinaus und finden in diesem Ereignis die Erfüllung, wie auch umgekehrt darin der Schlüssel zu sehen ist, der den Sinn des Werkes aufzuschließen vermag. Zwar hat auch dieses Werk einen offenen Schluß,

aber die „unerhörte Begebenheit" ist innerhalb der Struktur nicht ein Ereignis unter vielen, wenn auch ein besonders wichtiges, sondern sie stellt in jeder Hinsicht, auch in der Struktur, einen Wendepunkt dar.

N a d N i e m n e m ist wohl in die Form des Romans einzuordnen. Der erste Band enthält nämlich eine in der Handlung, im Erzähl- und Zeitgerüst auf den Höhepunkt, d. h. die Vereinigung des „welthaltigen" Heldenpaares ausgerichtete Anlage. Die erwartete Höhepunktshandlung tritt aber nicht ein, sondern wird zeitlich an den Schluß des Werkes verlegt. Der auf diese Weise entstandene zweite Teil mit seinem „Kultur- und Gesellschaftsbild", in dem das Heldenpaar — vom Schluß abgesehen — „privaten" Charakter trägt, hat darum eine völlig andere Strukturanlage, sowohl in der Handlung als auch im Erzähl- und Zeitgerüst, so daß man vielleicht im ersten Teil von einem Geschehnis-, im zweiten von einem Raumroman (Tableau) sprechen muß.

C h a m gehört zur Form der Erzählung. Für eine Novelle ist sie schon äußerlich zu umfangreich (246 Seiten), und sie hat außerdem eine mehrsträngige Handlung. Andererseits ist darin keine totale Welt dargestellt, denn die Handlung beschränkt sich auf die schicksalhafte Ehe des Heldenpaares, die bis zum tragischen Tode des einen Partners geschildert wird. Als Struktur liegt dem Werk fortlaufende Phasenbildung zugrunde, die über die Katastrophe hinausgeht und den Schluß offenhält.

B e n e n a t i ist eine Erzählung, denn sowohl die Handlung als auch die Strukturlinien weisen letztlich nicht auf eine Begebenheit, sondern auf eine Idealgestalt hin, von der her das Werk in seinem Sinn erschlossen wird. Das Geschehen besagt, daß zwei füreinander bestimmte Liebende infolge des ethischen Versagens der Heldin in einer Ehe nicht vereint werden.

A u s t r a l c z y k ist ein Tendenzwerk ohne Fabel und Struktur. Es versucht theoretisch ein akutes Tagesproblem, das von der Dichterin poetisch verbrämt worden ist, zu lösen und bringt darum keine Voraussetzungen mit, auf irgendeine Weise in das „Gefüge der Gattung" eingeordnet zu werden.

Offenbar hat also die Strukturanalyse auch für die Formbestimmung eines Dichtwerkes ihre große Bedeutung. Wie sich gezeigt hat, war der Tatbestand der „unerhörten — einen — Begebenheit" mehr-

mals gegeben, ohne daß der Dichtung die Form einer Novelle zugesprochen werden konnte, weil die Struktur sich nicht auf dieses Ereignis konzentrierte und es so als „unerhört" heraushob, sondern es nur in sich aufnahm und darüber hinausstrebte. Die reine Form der Novelle innerhalb der untersuchten Dichtungen scheint unter diesem Gesichtspunkt nur W z i m o w y w i e c z ó r zu haben, in dem Handlung, Struktur und Stil zusammen auf die „unerhörte Begebenheit" zulaufen, eine Peripetie bewirken und rückwirkend den Sinn des Ganzen aufschließen.

Doch soll diese vorläufige Einordnung der Werke in das „Gefüge der Gattung" auf ihre Stichhaltigkeit hin noch genauer untersucht werden.

II. Obrazek z lat glodowych

(Ein Bild aus den Hungerjahren — 1866 — Bd. 1)

Mit dieser ersten bedeutenden Erzählung aus dem Jahre 1866 debütierte Orzeszkowa als Dichterin und nannte scherzhaft Ludwik Jenike, einen Übersetzer Goethes ins Polnische, der dieses ihr Erstlingswerk in dem von ihm redigierten „Tygodnik Ilustrowany" herausbrachte, ihren „literarischen Taufpaten".[1] Schon in dieser Dichtung befaßt sich die Dichterin mit dem wichtigsten Problem der damaligen polnischen Gesellschaft, der Bauernfrage, und nimmt den Stoff aus den Ereignissen der Hungerkatastrophe der Jahre 1854—56, in denen nach den Worten der Erzählung Tausende von Bauern, denen das Land sein tägliches Brot und den nichtalltäglichen Luxus zu verdanken hatte, vor Hunger starben (4).

Die Dichterin stellt dieses Geschehen am Schicksal der Bauernfamilie Harwar mit ihren vier Kindern dar, von denen das älteste, die 15 Jahre alte, bildhübsche Hanka den schmucken, 18jährigen Bauernburschen Wasylek Chmara liebt. Beide wollen heiraten, sobald nur die Zeiten besser werden. Aber so hilfreich sie einander auch beistehen, um die Hungerzeiten zu überleben, verfallen doch ihre Kräfte immer mehr; und eines Tages sinkt Hanka vor den Augen ihrer für den Gutshof arbeitenden Eltern entkräftet in den Bach und ertrinkt. Wasylek verläßt darauf verzweifelt das Dorf und wird irgendwo verhungert aufgefunden. Zwei Kinder Harwars sterben ebenfalls den Hungertod, das dritte überlassen die Eltern dem Gutshof; sie selbst aber ziehen fort, um sich bettelnd durch die Welt zu schlagen, und verlieren sich ohne jede Spur.

Die Erzählung ist als Rahmenerzählung angelegt. Im Rahmen selbst wendet sich die Dichterin belehrend und beschwörend an den Adel, dem auch sie selbst angehört, doch von den Höhen seines sorglosen Lebens in die Tiefen des harten Bauernlebens herunterzusteigen, um

[1] E. Orzeszkowa: Listy. Bd. 1, Br. 23 an Sikorski, S. 301, Anm.

dort in die Schule zu gehen. Denn dort werde er ein Drama erleben, einen Gegenstand für seine Liebe und die Aufmunterung zu einem Fortschritt finden, der nicht einzelnen Gruppen oder Kasten, sondern der großen Allgemeinheit das Glück bringen werde (3). Doch gerade diese Menschen leben oft in bitterster Not, während der Adel in Überfluß und Glück schwelge (15). Das wichtigste äußere Strukturprinzip dieser Erzählung ist das der Kontrastierung, welches Orzeszkowa in der Binnenerzählung verwendet, um die Familie Harwar und besonders das dörfliche Liebespaar, Hanka und Wasylek, gegen das Schloß und sein herrschaftliches Paar in Kontrast zu setzen. Auf die allgemeine Schilderung des Hungers zu Beginn der Binnenerzählung folgt die Idylle des herrschaftlichen Hofes und seines Paares (4 f.); dann kehrt der Bericht zum Hunger zurück und zeigt, wie die Plage im Dorf und in der Familie Harwar wütet (5 f.), stellt dabei die Helden Hanka und Wasylek vor, verweilt bei ihnen länger und zeichnet die Folgen des Hungers (6 ff.). Im Kontrast dazu schmiedet das herrschaftliche Paar Pläne für ein großes Fest, ohne die Not des Dorfes überhaupt wahrzunehmen (9 f.). Die Dichterin zieht aus der Schilderung das Resumé: Da seht ihr zweierlei Welten (10)! Es folgt dann eine breit geschilderte Liebesszene des dörflichen Paares, die zu der Idylle des herrschaftlichen Paares in Kontrast steht, wieder schließt sich das Resumé mit einer Wendung zum Leser an: Da seht ihr zweierlei Liebe, zweierlei Paare, zweierlei Welten (11)! Die Dichterin erzählt dann die Katastrophe des dörflichen Paares (12 f.), zeigt im Kontrast, wie das Schloß sich deshalb in seinem festlichen Treiben nicht stören läßt (14), kehrt erneut zur toten Hanka zurück, der inzwischen auch Wasylek im Tode gefolgt ist, während gleichzeitig die Familie Harwar völlig zerbricht und die Eltern verzweifelt das Dorf verlassen (14 f.). Das Hofpaar fährt in dieser Zeit zu seinem Vergnügen fort, kehrt aber bald zurück, um das sorgenfreie Glück weiterhin zu genießen (15). An Hanka und Wasylek vollzieht währenddessen der Tod seine grausame Zerstörung (15).

So stellt Orzeszkowa jede Situation des dörflichen Paares in äußeren Kontrast zum Paar des Hofes. Sie bezweckt damit wohl erstens, daß in der Erzählung die Handlung, die nicht umfangreich ist, sich von einem Kontrast zum anderen verlagert und zugleich vorwärtsbewegt; zweitens versucht die Dichterin offenbar zu erreichen, daß das tragische Geschehen um das Dorfpaar sich gegen das als

kontrastierende Hintergrundfolie fungierende sorglose Schloßleben umso schärfer abhebt.

Ob Orzeszkowa diese poetische und sozialkritische Absicht tatsächlich verwirklicht, wird vermutlich davon abhängen, ob die strukturelle Kontrastierung auch im Stil der Erzählung ihren adäquaten Ausdruck findet.

Der Text der ersten Kontrastierung lautet wie folgt: „Es stand da ein weißer und schöner herrschaftlicher Hof. Das Haus schaute mit seinen großen und klaren Fenstern irgendwie hell auf die Welt ... Hinter dem Tore lagen breite Felder und Wiesen, bunt wie ein Teppich. Durch die Wiesen floß ein schmales, aber tiefes und reißendes Bächlein; jenseits des Baches schmiegte sich, grau und bescheiden, an den mit Wacholder bestandenen Hügel das Dorf. Einige hohe Kreuze schossen über die niederen Hütten und der nahe Birkenhain mit seiner leuchtend-weißen Borke rauschte leise, als wenn er mit dem traurigen Lied seines Rauschens die bleichen Kinder des Dorfes in den Schlaf wiegen wollte" (4). Betrachtet man diese Landschaft genauer, so wird deutlich, daß sich in ihr nicht viel Reales findet; es ist eine Landschaft, wie sie — von wenigen Zügen abgesehen — an vielen Orten und in vielen Perioden der Poesie möglich ist, denn es handelt sich in ihrem Grundriß um eine zeitlose Ideallandschaft, einen Topos,[2] den Curtius als „locus amoenus" bezeichnet. Er sagt folgendes zur Erläuterung des Wortes: „Der locus amoenus ... bildet von der Kaiserzeit bis zum 16. Jahrhundert das Hauptmotiv aller Naturschilderung. Es ist ... ein schöner, beschatteter Naturausschnitt. Sein Minimum an Ausstattung besteht aus einem Baum (oder mehreren Bäumen), einer Wiese, einem Quell oder Bach. Hinzutreten können Vogelgesang und Blumen. Die reichste Ausführung fügt noch Windhauch hinzu."[3] Ergänzend beigefügt sei gleich hier die Bemerkung von Curtius: „Der locus amoenus gehörte auch zur Szenerie

[2] Curtius umschreibt den Begriff Topos wie folgt: „Der poetischen Topik gehört die Naturschönheit im weitesten Sinne an — also die Ideallandschaft mit ihrer typischen Ausstattung ... Aber auch Wunschträume und Wunschzeiten: das Elysium (mit ewigem Frühling ohne meteorologische Störungen), das irdische Paradies, das goldene Zeitalter. Aber auch Lebensmächte: Liebe, Freundschaft, Vergänglichkeit. Alle diese Themen betreffen Urverhältnisse des Daseins und sind darum zeitlos; die einen mehr, die anderen weniger ..." (E. R. Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1948, S. 90).

[3] Curtius: ebd. S. 200.

der Schäfer- und damit der Liebespoesie . . ."[4] Alle diese Topoi sind nach Kayser durch die Beschäftigung mit der antiken Literatur immer weiter, bis in die Nationalliteraturen tradiert worden.[5]

Danach scheint es klar zu sein, daß es sich in der Erzählung tatsächlich nicht um eine reale Landschaft, sondern um den Topos des locus amoenus handelt. Schloß und Dorf liegen darum wohl einander gegenüber — in räumlichem Kontrast —, zwischen ihnen liegt aber die Ideallandschaft, an der beide in gleicher Weise teilhaben, die darum *Schloß und Dorf verbindet und den äußeren Kontrast zwischen ihnen aufhebt,* statt ihn zu verankern.

Zwar versucht die Dichterin in dieser idyllischen Schilderung die harte Wirklichkeit zu vergegenwärtigen, indem sie von Kreuzen, den Symbolen des Leides, spricht und die bleichen Dorfkinder erwähnt, aber die Kreuze werden gewissermaßen vom „lieblichen Birkenhain" verhüllt, dessen Rauschen auch die hungernden Dorfkinder „in den Schlaf wiegt". So wird das Tragische in die idyllische Beschreibung aufgenommen und von ihr aufgehoben.

Ebenso aufgehoben wird der schreckliche, erbarmungslose Hunger, der im Dorfe wütet (5), und zwar durch die unmittelbar folgende idyllische Schilderung von Harwars Haus; es steht in einiger Entfernung (opodal — 5) von den anderen Hütten, als wollte es sich vom Dorf absondern, gehört es doch dem früher einmal reichen Symon Harwar: „Eine von den Hütten, die das Dorf bildeten, stand ein wenig abseits von ihren Gefährtinnen, umgeben von Bäumen, sauber irgendwie und lieblich, wenn auch niedrig und grau (5)."

Wieder ist es also eine idyllische Beschreibung, die das tragische Geschehen aufhebt; denn die Dichterin schildert keine armselige Bauernhütte, in der Menschen vor Hunger sterben, sondern ein Mi-

[4] Curtius: ebd. S. 204.

[5] Kayser nennt die Topoi (nach Curtius) „feste Clichés oder Denk- und Ausdrucksschemata', die aus der antiken Literatur stammen und in die nationalsprachlichen Literaturen des Mittelalters und weiterhin in die der Renaissance und des Barocks dringen. Hier schwillt der Strom der Tradition durch die Zuflüsse mächtig an, die aus der unmittelbaren intensiven Beschäftigung mit der antiken Literatur kommen" (Kayser: Sprachl. Kunstwerk, S. 74). In der polnischen Literatur ist die Beschäftigung mit der Antike seit dem Eindringen der Renaissance im 15. und 16. Jahrhundert, insbesondere aber seit dem Wirken des großen Renaissancedichters Jan Kochanowski (1530—1584), sehr intensiv gewesen.

niaturschloß und benutzt zum Teil dieselben Worte wie bei der Schilderung des Schlosses. So verwendet sie etwa das Wort „czysty“ = sauber, klar; auffallend oft findet sich aber das jede realistische Schilderung ausschließende Adverb „jakoś“ = irgendwie: So schaut das Schloß *irgendwie hell* auf die Welt; die Hütte ist *irgendwie sauber und lieblich*. Dieses Wort hat offenbar hier die Funktion — vergleichbar mit einer Weichzeichner-Linse — die klaren Konturen des Gesagten verschwimmen zu machen, die weichen Linien der Idylle hervorzuzaubern und der Phantasie des Lesers Spielraum zu geben.

Die zum Teil realistische Schilderung des Hungers, der in der Familie Harwar allmählich aufkommt, heben die Tränen Harwars (5 f.), vollends aber die Beschreibung Hankas und Wasyleks, des schönen zeitlosen Liebespaares, auf. Denn die Dichterin schildert wiederum nicht das 15jährige Mädchen Hanka Harwar, sondern die zeitlose Geliebte: „Hanka, die Tochter des Harwar, war das schönste Mädchen im Dorf. Schlank und rank, als hätte sie sich im Wachsen in eine Birke im Hain verguckt. Sie hatte blaue Augen wie ein Vergißmeinnicht und schaute so *irgendwie süß* mit ihnen, daß man wohl oder übel das Mädchen lieben mußte. Das Haar umflocht in blonden Zöpfen ihre braungebrannte, aber glatte und heitere Stirn ... (6).“ Es ist also eine Geliebte, die (mutatis mutandis: z. B. schwarzes statt blondes Haar und dunkle statt blaue Augen — wie die Schloßherrin) auch in anderen Literaturen und anderen Perioden vorkommt. Über Hanka Harwar ist jedoch damit nichts Individuell-Reales ausgesagt.

Wieder verwendet die Dichterin das Wort „jakoś“ = irgendwie und beeilt sich, die einzige realistische Beobachtung in der Charakteristik, nämlich „braungebrannte Stirn“ durch die Worte „glatt und heiter“ abzuschwächen.

Auch die Beschreibung der Kleidung Hankas ist auf die schöne zeitlose Geliebte zugeschnitten, obwohl es sich offensichtlich um polnische Volkstracht handelt. Die Tracht ist nicht beschrieben, sondern nur in ihren schönsten, für eine herrschaftliche Dame charakteristischen, wenn auch nicht so kostbaren Stücken genannt: das schöne Mieder (krasny gorsecik) und die Halskette aus (Glas-)Perlen (paciorki na szyję).

Wichtiger noch ist bei der Beschreibung, daß alle Burschen des Dorfes Hanka wegen ihrer Schönheit nachschauen. Curtius nennt das

einen Unsagbarkeitstopos.[6] Außerdem ist es nicht die in den Hungerjahren wahrscheinlich zerlumpte Kleidung der Hanka, die in der Erzählung geschildert wird, sondern die Kleidung von damals, „als Harwar noch reich war" (6). Hanka ist also als das vollkommen schöne, liebende Mädchen dargestellt.

Nicht ganz diese Höhe der Vollkommenheit erreicht der achtzehn Jahre alte Wasylek, ihr Geliebter; auch er ist unrealistisch und zeitlos geschildert. Er bewundert Hanka am meisten und schaut ihr am feurigsten nach. Sonst schildert ihn die Erzählung als forschen, nüchternen und arbeitsamen Burschen und sagt außerdem von ihm, aus seinen Augen schaue Ehrlichkeit und Besonnenheit und sein Gesicht übergieße die Röte der Gesundheit und Kraft (6).

Wie in der Hirtendichtung lernten sich Hanka und Wasylek beim Weiden ihrer Herden kennen (6), und als sie später gemeinsam ein verlorenes Schaf suchen, erklärt Wasylek der schönen Hanka seine Liebe und macht ihr einen Heiratsantrag, den sie annimmt (7 f.).

Diese „Szenerie der Schäfer und Liebespaare" (Curtius) und auch die sonstigen Begleitumstände der Liebe dieser beiden weisen schon jetzt auf die poetische Heimat dieses Paares hin.

Ganz deutlich werden die Zusammenhänge, als die beiden verliebten Bauernkinder zu „träumen" und Luftschlösser der Zukunft zu bauen anfangen (8), die Dichterin aber wider gegenteilige, böswillige Behauptungen des Adels diese Fähigkeit ihrer Helden ausdrücklich verteidigt (8).

Es handelt sich also ganz offensichtlich um ein „arkadisches Hirtenpaar"[7], das sich wenig um Arbeit, ja nicht einmal um den furcht-

[6] Nach Curtius beruht der Unsagbarkeitstopos auf der vom Dichter zum Zweck einer Wertsteigerung der geschilderten Person eingestandenen Unfähigkeit, deren Vorzügen gerecht zu werden, oder: „Eine andere Wertsteigerung der zu preisenden Person wird dadurch erreicht, daß man mitteilt, alle nähmen teil an der Bewunderung, Freude, Trauer ..." (Curtius: ebd. S. 167).

[7] Bruno Snells Charakterisierung der arkadischen Hirten und ihrer unwirklichen, poetischen Welt aus Vergils „Bucolica" könnte im wesentlichen auf das Paar unserer Erzählung angewendet werden: „Wenn Vergils Arkadien von Empfindung erfüllt ist, so fehlt den Hirten, was allzu bäurisch und was städtisch-zivilisiert ist. In ihrem ländlichen Idyll herrscht die Ruhe des Feierabends über die harte tägliche Arbeit ... In Arkadien wird nicht gerechnet, in Arkadien wird überhaupt nicht präzise und scharf gedacht. Alles steht im Schimmer des Gefühls. Das Gefühl selbst aber ist nicht wild und leidenschaftlich; zumal die Liebe ist empfindsame Sehnsucht" (B. Snell: Arkadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft. In: Antike und Abendland, Hamburg 1945, S. 30).

baren Hunger, den es erleidet, kümmert, sondern nur seiner Liebe lebt und von Zukunftsplänen träumt: Hanka werde dann eine Kuh bekommen und viel weiße, gestickte Wäsche. Ein eigenes, schmuckes Häuschen werden sie haben, dazu einen herrlichen Blumengarten vor dem Haus; im Hause selbst werden Heiligenbilder in Goldrahmen hängen. Wasylek aber werde arbeiten, niemals Schnaps trinken, und lieben werden sie sich überaus stark, ohne Unterlaß und glühend (8). Hanka und Wasylek leben eigentlich in einem ewigen Festtag; zwar spricht einmal die Erzählung davon, daß Wasylek gearbeitet habe, aber weder Wasylek noch auch Hanka werden jemals bei der Arbeit geschildert. Sie lieben nur und träumen, sogar tagsüber, und stehen so außerhalb der realen Welt des Dorfes, dessen Einwohner zuweilen von ihrer schweren Fron nach Haus gehen, wenn die beiden ihr verliebtes Beieinander beenden (11). Ihre Liebe ist jedoch nicht leidenschaftlich. Die Liebesnamen, die sie sich geben, sind nicht dörflich-einfach und persönlich, sondern gewählt und sentimental. Es heißt z. B.: „‚Du mein lichter Falke' ... hauchte das Mädchen — ‚mein Täubchen, du mein Seelchen', flüsterte der Bursche zurück (11).

Es gibt in diesem Arkadien auch kaum eine Untugend: Wasylek und Hanka spüren z. B. trotz des Hungers keinen Haß und Neid gegen das Schloß und sein in sorglosem Überfluß lebendes Paar und sind ganz zufrieden mit ihrer Hütte und ihrem Los (8 ff.). Nirgends in der Erzählung ist erwähnt, daß etwa die Bauern gegen den Herrn oder seinen Ökonomen aufbegehren, weil vielleicht die Arbeit zu schwer ist; nirgends wird berichtet, daß einer der Bauern wegen größerer Getreiderationen auch nur vorstellig wird.

Harwar bekommt z. B. für seine ganze Familie nur einen Topf Getreide für die Woche zugeteilt; er schaut zu, wie die Kinder langsam verhungern, unternimmt aber nichts weiter, sondern — weint (5 f.). Die Eltern Hankas wagen es nicht, ihrer Tochter von der Arbeit weg entgegenzugehen, als sie sich fürchtet, ihnen das Essen über den Bach zu bringen, und zwar deshalb, weil der Ökonom „schilt". Hanka selbst ist so mimosenhaft, daß sie auf die Stimme des Ökonomen auf dem Bachsteg zu zittern anfängt, ins Wasser fällt und ertrinkt (13). Auch Wasylek wehrt sich gegen das Unrecht in keiner Weise, sondern verläßt nach dem Tode Hankas den Ort der Hirtenidylle und wird irgendwo verhungert aufgefunden. Ebenso passiv bleiben die Eltern. Nachdem ihnen zwei Kinder verhungert sind, weil das Schloß zu wenig Getreide zugeteilt hat und Hanka durch die

Schuld des Schlosses ertrunken ist, geben sie diesem trotzdem noch ihr letztes Kind — auch als Hirtin — und verlassen resigniert alles. Wiederum also schildert die Dichterin nicht reale Menschen und ihr wirkliches Verhalten in einer Hungerkatastrophe, sondern sie beschreibt alles aus der Absicht, „poetisches Mitleid" zu erwecken.[8] Diese Haltung des poetischen Bemitleidens schließt in dieser Erzählung vollends einen echten Kontrast aus, weil die Dichterin, wie schon aus dem Rahmen der Erzählung ersichtlich ist, gewissermaßen gerade beim Kontrastpartner, dem Adel, in erster Linie das Mitleid erwecken will, das Mitleid der „Glücklicheren" (4) für die „unglücklichen Brüder" (15). Sie wagt aus diesem Grunde — wohl auch aus Befangenheit gegenüber ihren Standesgenossen — nicht, den Adel offen anzuklagen.

So sagt sie vom Herrn, er sei gut zu seinen Bauern, die er nicht benachteilige, beschimpfe und schlage; ebenso gut sei auch die Herrin, doch haben beide keinen Kontakt mit ihnen, denn der Ökonom stehe zwischen dem Hof und den Bauern. Der Ökonom ist also der Bösewicht, obwohl Orzeszkowa auch ihn nicht als solchen kennzeichnet. Seine bösesten Untaten sind, daß er mit der „Nagajka drohte" (13) und einmal aus Zorn Wasylek für kurze Zeit die Getreidezuteilung strich (10). Die Herrin jedoch verachtet die Bauern. Beiden, dem Herrn und der Herrin, fehlt eben die „brüderliche Liebe" (bratnia miłość — 4 f.) zu den Bauern.

Dieser milde Vorwurf, der sich in offener oder verdeckter Form wiederholt, sowie die unmittelbare Anrede des Lesers inmitten der Erzählung mit den Worten: „otóż — oto" = ecce (homo) sind dabei die wirksamsten Mittel der poetischen Bemitleidung. Auf die Schilderung der zerstörenden Wirkung des Hungers bei Hanka und Wasylek reflektiert die Dichterin: „Da seht ihr Hoffnungen und Träume der Bauern! Zwei Menschen lieben einander, ersehnen und erwarten das Glück — bis der Hunger kommt, würgt und mordet" (9). Es folgt der Kontrast: Das Herrschaftspaar plant große Feste, ahnt aber

[8] Im Zusammenhang mit der Bemerkung, Stesichoros habe wohl um 600 v. Chr. die bukolische Dichtung in die griechische Literatur eingeführt, und zwar in einem Chorlied mit der Geschichte von Daphnis, der seiner Geliebten, einer Nymphe, untreu und zur Strafe blind geworden ist, bemerkt Snell: „Seitdem sind Hirten verliebt, meist unglücklich verliebt, und entweder verstehen sie selbst, in Versen ihr Leid zu klagen, oder sie lassen sich poetisch bemitleiden" (B. S n e l l: ebd. S. 28).

nichts von der Verzweiflung und dem Elend in der Nähe. Wieder reflektiert die Dichterin: „Da seht ihr zwei(erlei) Welten (10)!"

Unmittelbar auf das Liebesgespräch, in dem Hanka und Wasylek einander die Namen „lichter Falke" und „mein Täubchen, mein Seelchen" geben, beschreibt die Erzählung eine Liebesszene des Schloßpaares, das Arm in Arm durch den blühenden Garten geht, von den künftigen Festen, Reisen und Roben erzählt und dann in festlich-heiterer Stimmung speist; sie spielt nachher verliebte Weisen auf dem Piano, er lauscht der Musik und küßt seine Frau.

Wiederum wendet sich die Dichterin an den Leser: „Da seht ihr zwei(erlei) Liebe, zwei(erlei) Paare, zwei(erlei) Welten ... (11)." Noch einmal wiederholt sich das fast am Ende der Binnenerzählung: Die Kunde vom Tode Hankas dringt aufs Schloß, wo gerade eine Abendgesellschaft stattfindet. Man nimmt gelangweilt davon Kenntnis, zweifelt daran, daß Bauern träumen und lieben könnten und „romanfähig" seien. Schließlich bricht man dieses „langweilige Thema" ab. Die Erzählerin wendet sich nun besonders eindringlich an den Leser und verteidigt die Fähigkeit ihrer Helden, lieben und träumen zu können und somit romanfähig zu sein: „Da seht ihr, so lieben oft, hoffen und träumen Bauern! Zwei Menschen im Dorf liebten einander, träumten von einer glücklichen Zukunft — bis der Hunger kam, und als einzige Spur zweier Wesen voller Gesundheit und Hoffnung blieben auf dem Friedhof zwei Grabhügel" (14).

Auf diese Weise wird der Leser, besonders der adlige, immer wieder nachdrücklich — wie schon im Rahmen — auf das Anliegen der Dichterin hingewiesen und zum Mitleid aufgefordert, obwohl die Darstellung selbst schon das poetische Mitleid ständig zu wecken sucht, wie es besonders eindringlich am Schluß der Binnenerzählung geschieht: Nach Hanka sterben noch zwei Kinder, ein Mädchen wird dem Hof zur Arbeit überlassen — trotz allem wieder als Hirtin (15) — die graugewordenen, elenden Eltern aber gehen fort, an den Gräbern ihrer Kinder vorbei, stumm und ohne Tränen.

Die Binnenerzählung endet mit einem grauenhaft-realistischen Bild: Die Würmer fressen unter der Erde das Gesicht Hankas und das Herz ihres Geliebten. Doch dadurch, daß die Erzählerin ein verniedlichendes Deminutivum und die Epitheta ornantia für Hanka und Wasylek hinzufügt, lautet der Satz: „Das *liebliche Gesichtchen* Hankas und das *redliche Herz* ihres Geliebten zernagten unter der Erde die

Würmer" (15). So wird auch dieser harte Realismus ins Sentimentale erweicht und die schwere Anklage in poetische Bemitleidung gewandelt.

Von der als Strukturelement verwandten äußeren Kontrastierung bleibt also nichts übrig, wenn man den kontrastausgleichenden Stil berücksichtigt. Im Vergleich zu Wasylek schneidet zwar der Gutsherr schlecht ab, noch schlechter die Herrin im Vergleich zu Hanka, doch ist das adlige Paar auf der anderen Seite poetisches Vorbild für das dörfliche Paar. Denn die Schäferidylle, zu der das dörfliche Paar auch zugelassen wird — dank humaner Regungen bei der Dichterin und gegen den ausdrücklichen Willen des Adels — ist doch ursprünglich ein Reservat für den adligen Menschen. Orzeszkowa achtet dieses Vorrecht offensichtlich mit größter Selbstverständlichkeit, da sie sich stets bei ihren Standesgenossen entschuldigen zu müssen glaubt, wenn sie ihr dörfliches Paar auf Schäferweise träumen oder lieben läßt. So versucht sie durch äußere Kontrastierung den sozialen Gegensatz zwischen dem Gutshof und dem Bauern zu begründen, hebt aber gleichzeitig diesen Kontrast durch die in der Erzählung angewandten Stilmittel auf.

Untersucht man, ob dieser soziale Gegensatz etwa auf einem Antagonismus gesellschaftlicher Klassen beruht, so ist folgendes zu sagen: Das Unglück, das die Familie Harwar trifft, geschieht erst infolge des — vom Standpunkt der Bauernfrage — „zufälligen" Ereignisses der schrecklichen Hungersnot. Zuvor war Symon Harwar reich, ein selbständiger Bauer, der den Gutshof in keiner Weise brauchte: „In der Tat, reich war einstmals Symon, denn er hatte zwei Pferde, ein Paar Ochsen und das Getreide reichte ihm gewöhnlich für das ganze Jahr, und was braucht ein Bauer mehr (5)?" Auch Hanka, die gepriesene Schöne, die hübscher ist als die Schloßherrin und sich schmucker kleidet als diese, ist ja von der Dichterin aus der Zeit des Wohlstandes in die Zeit des Elends und der Hungersnot versetzt. In der vergangenen guten Zeit brauchten weder Harwar noch auch Hanka das Mitleid des Schlosses, erst recht nicht sein Almosen. Denn es geht hier — um es noch einmal zu betonen — nicht um das Dorf, sondern nur um Harwar und seine Familie, insbesondere aber um das dörfliche Paar; nach der Erzählung stehen aber Hanka und Wasylek, und sogar die Familie Harwar, außerhalb der Dorfgemeinschaft. Die Familie Harwar ist doch erst durch die Hungersnot auf das Niveau des Dorfproletariats herabgedrückt wor-

den, zu dem sie vorher sozial nicht gehört hat und aus dem sie auch jetzt noch poetisch herausgehoben ist. Das Dorf selbst bleibt immer nur beiläufig erwähnt und spielt in der Erzählung neben dem „arkadischen" dörflichen Liebespaar kaum eine Rolle.

Von Hanka und Wasylek, diesen edlen Ausnahmemenschen aus „Arkadien"[9], die weder sozial noch poetisch zum Dorf gehören, behauptet die Dichterin also mit Bestimmtheit, sie könnten träumen wie der Adel, lieben wie der Adel und seien darum „romanfähig" wie der Adel; empfehlen sie sich doch schon dank ihrer „arkadischen" Tugenden, die sie trotz des Hungers und allen Elends beibehalten.

Das unmenschliche Schicksal, das die beiden erfahren, nimmt aber Orzeszkowa zum Anlaß, um ihre Helden mit Hilfe des literarischen Mittels der poetischen Bemitleidung den „glücklicheren Brüdern", d. h. dem Adel zu empfehlen, damit sie womöglich zu wirklichen „Brüdern" gemacht, d. h. in die Reihen des Adels aufgenommen werden, nachdem sie von der Dichterin schon literarisch geadelt worden sind.

Die soziologische Konzeption der Bauernfrage, die sich damit aus der Strukturanalyse der Erzählung ergibt, entspricht etwa dem in der polnischen Romantik noch geltenden Lösungsplan des Bauernproblems, wie ihn z. B. Mickiewicz in den *Büchern des polnischen Volkes und der polnischen Pilgerschaft* vertreten hat. Mickiewicz schwebt dabei offensichtlich das Vorbild des Jagellonenreiches vor, das auf dem Fundament einer internationalen Adelsschicht föderativ aufgebaut war und die Völkerschaften des ostmitteleuropäischen Raumes in einem Staat zu einigen verstand; der Dichter läßt auf dieser Basis einen Weltadelsstaat entstehen, und zwar auf dem Wege einer allmählichen Aufnahme der einzelnen Völker in die polnische Föderation. Diesem Vorgang einer politischen Einigung der Völker soll in Polen

[9] B. Snell sagt von Arkadien, es sei „das Land der Schäfer und Schäferinnen, das Land der Liebe und der Dichtung. Der Entdecker dieses Landes ist Vergil" (S n e l l: ebd. S. 26). Netoliczka charakterisiert mit J. A. Schlegel, dem Vater von Friedrich und August Wilhelm, den unrealen Wesenszug der Schäferdichtung und ihrer Menschen wie folgt: „... Dagegen spielt nun die eigentliche Schäferdichtung nicht auf dem Boden des realen Lebens, ist kein idealisierendes Abbild der wirklichen Welt, vielmehr ... eine Schöpfung. Ihr Arkadien ist nicht eine Gegend unserer Welt, die mit aller Vollkommenheit ausgeschmückt worden ... Die Schäferwelt gehört ... wie die Verwandlungswelt Ovids unter die bloß möglichen ..." (O. N e t o l i c z k a: Schäferdichtung und Poetik im 18. Jahrhundert. In: Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte, Bd. 2, Weimar 1889, S. 49).

selbst die allmähliche Aufnahme der polnischen Stände in die „Bruderschaft", d. h. in den Adelsstand entsprechen: „Zum Schluß beschlossen der König und die Ritterschaft am Tage des 3. Mai (1791 — dem Tage der Proklamierung der neuen Konstitution — v. V.), alle Polen zu einer Bruderschaft zu formen, zuerst die Städter, dann die Bauern.[10] Man nannte die Brüder Szlachta (ślachta), weil sie sich zum Lachen gemacht haben (ślachcili się), d. h. sich verbrüdert haben mit den Lachen, mit freien und gleichen Menschen."[11] Diese Auffassung vertritt in einer ganz ähnlichen Form J. Lelewel (1786—1861), ein bedeutender Historiker und Politiker der polnischen Romantik.[12]

---

[10] Die Wirklichkeit dieser Bruderschaft war allerdings für die Bauern nicht ermutigend, wie eine Äußerung des Königs auf dem sogenannten Vierjährigen Sejm" (1788—92), der sich mit einer Gesamtreform Polens befaßte, beweist. Die Äußerung entspricht etwa der Regelung dieser Frage in der Konstitution. Der König sagte: *„Ich will, daß die Bauern ihre Abgaben und Dienste so leisten, wie sie bisher zu tun verpflichtet waren. Suum cuique.* Das ist das Fundament. Der Bauer soll arbeiten und zahlen, wozu er verpflichtet ist, aber sein Herr soll nicht mehr aus ihm pressen, denn das gehört sich nicht. Und wenn er es täte, soll der Bauer den Rekurs zum Gericht offen haben" (Zit. in A. Świętochowski: Historia chłopów polskich. Bd. 1, S. 471). Die Art und Weise, wie die Konstitution das Verhältnis zwischen Adel und Bauer sieht, entspricht durchaus der zitierten Äußerung des Königs. Dem Adel werden nämlich in der Konstitution alle seit Kazimir d. Großen (1333—70) erworbenen Privilegien und Freiheiten aufs neue bestätigt die Unantastbarkeit des beweglichen und unbeweglichen Besitzes zugesichert; der Adel wird auch zum Beschützer der Freiheit des Landes und der Konstitution erklärt (Artikel II). Demgegenüber stellt die Konstitution zwar fest, daß die Bauern die stärkste Volksschicht in Polen darstellen und seine ergiebigste Quelle des Reichtums; der Bauer wird sogar unter den Schutz des Gesetzes und der Regierung gestellt (Art. IV), aber eine Neuregelung der Bauernfrage ist in der Konstitution nicht verankert, sondern sie wird dem Ermessen der Gutsbesitzer überlassen. Gesetzlich legt sie nur fest, daß die zwischen den einzelnen Gutsbesitzern und Bauern freiwillig gemachten Absprachen beide Seiten für immer verpflichten sollen (Art. IV). Freiheit und Freizügigkeit sichert die Konstitution lediglich dem Emigranten zu, der nach Polen zurückkehrt (Art. IV). (Konstytucja 3 Maja 1791 r. Warszawa o. J.).

[11] A. Mickiewicz: Księgi Narodu Polskiego i Pielgrzymstwa Polskiego. In: Dzieła (Wydanie Narodowe). T. IV, cz. II, Warszawa, S. 15 i 16.
„Szlachta" — vom 15.—17. Jahrhundert auch ślachta — leitet sich aus dem mhd. slahte, slaht (heute: Geschlecht) her (A. Brückner: Słownik etymologiczny ... Kraków 1927). Die von Mickiewicz vertretene Ableitung des Verbums ślachcić ist falsch.

[12] J. Lelewel: Stracone obywatelstwo stanu kmieciego w Polsce. Bruxelles 1847, S. 27.

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß Orzeszkowa in dieser Erzählung ihre Helden zwar aus der sozialen Schicht des Bauernstandes nimmt, aber der in dem Werk vor allem verwendete sentimentale Stil — der selbstverständlich jeden Dialekt ausschließt — läßt die Dichterin nur empfindsame, unwirkliche Bauerngestalten schaffen; so versperrt sie sich den Zugang zu der tatsächlichen Problematik der Bauernfrage.

Der Wirklichkeitsbereich des Bäuerlichen bleibt damit für sie noch tabu. Orzeszkowa glaubt, ihre Helden gewissermaßen erst „aufwerten" oder literarisch adeln zu müssen, damit sie „romanfähig" werden. Wirkliche Bauerngestalten zeichnen und den Zugang zum wirklichen Bauernproblem finden wird die Dichterin erst dann, wenn sie sich mit Hilfe des realistischen Stiles den Zugang zum Wirklichkeitsbereich des Bäuerlichen erschlossen hat.

Noch in demselben Jahre vertritt Orzeszkowa in ihrer literaturtheoretischen Abhandlung „Kilka uwag nad powieścią" (1866) den realistischen Stil. Diese Anschauung entfaltet und wandelt sich z. B. in der Arbeit „Listy o literaturze" (1873) u. a.

Entsprechend dem realistischen Stil, in dem die Dichterin nun vorwiegend schreibt, sind die Stoffe zu ihren Erzählungen vom polnischen Positivismus eingegeben, wie er sich aus der Umgestaltung der polnischen Gesellschaft nach der totalen Niederlage im Aufstande von 1863 entwickelt hat. Orzeszkowa kämpft z. B. in der besonders in Deutschland berühmt gewordenen Erzählung M a r t a (1873) für die Emanzipation der Frau; sie stellt in dem zum Nobelpreis vorgeschlagenen Werk M e i r E z o f o w i c z (1878) die Problematik der Judenfrage dar. Sie ist von einem blinden Glauben an die Stadt und ihre Zivilisation beseelt, wenn sie etwa in der Erzählung „Ostatnia miłość" (1867) den Helden ein „Gebet zur Industrie" sprechen läßt: „Komm, o Lokomotive!" — oder wenn noch die Erzählung P i e r w o t n i (1879/81) mit einem Hymnus auf die Zivilisation beginnt. Doch erkennt Orzeszkowa allmählich in dem maßlosen Erwerbsstreben und dem schrankenlosen Individualismus der neuen Zeit, wie er sich besonders in der Stadt breitmacht, drohende Gefahren für den Bestand der Nation und wendet sich — vielleicht auch unter dem Einfluß des aufopfernden Kampfes der russischen Narodniki um eine Erneuerung der polnischen Gesellschaft vom einfachen

Volk her — von der Stadt ab und stärker dem Dorf und seiner Problematik zu. Aber auch hier schon sieht sie zerstörende Kräfte am Werk, wie aus dem folgenden Werk N i z i n y, der ersten realistischen Bauernerzählung, ersichtlich wird.

III. Niziny

(Niederungen — 1883/84 — Bd. 13)

Die Erzählung entstand um die Jahreswende 1883/84 und erschien im Sommer des Jahres 1884 in Fortsetzungen in der Zeitschrift „Kraj"; die Buchausgabe erfolgte im Jahre 1885.

Der Titel ist offenbar metaphorisch gemeint, im Hinblick auf die düsteren sozialen und menschlichen Verhältnisse, die in dem Werk geschildert werden. In späteren Volksausgaben ist der Titel immer wieder geändert worden, z. B. in „Chłopski adwokat" (Bauernadvokat), „Pan Kaprowski" (Herr Kaprowski) oder „Z chłopskiej doli" (Bauernschicksal). In diesen Titeln drängt sich der Winkeladvokat in den Vordergrund, wie ja auch die Dichterin selbst die Winkeladvokaten für die Helden der Erzählung hält. Krystyna, die eigentliche Heldin, ist weder von der Dichterin hervorgehoben, noch in einem der Titel genannt.

Den Stoff nimmt die Dichterin vom Dorf, aus ihrer ländlichen Gegend bei Grodno. Sie schreibt dazu: „... den Hintergrund der Erzählung bilden die (sozialen) Verhältnisse der hiesigen Bauern, und ihre Helden sind die Winkeladvokaten."[1] Doch darf man — vorausgreifend — hinzufügen, daß die Winkeladvokaten nur negative Helden sind; die positive Heldin ist Krystyna, eine Gestalt, die sich mit Paweł im Cham vergleichen ließe. Sie ist von der Dichterin wohl deshalb so treffend gezeichnet, weil Orzeszkowa in diese Figur suggestiv viel von ihrer eigenen Vereinsamung und Enttäuschung, die sie damals in den Beziehungen zu ihrem künftigen Gatten Nahorski erfahren mußte, hineingelegt hat.[2]

Zur Darstellung betont die Dichterin mit Nachdruck, daß sie sich der „realistischen Methode" bediene: „Hier muß ich ergänzend bemerken, daß ich beim Schreiben die realistische Methode mehr angewandt habe als bei irgendeiner anderen von meinen Erzählungen.

[1] Listy. Bd. 1, Br. 3 an Piltz, S. 182.
[2] Listy. Bd. 2, Br. 29 an Meyet, Anm. 1, S. 303.

Ich habe mich bemüht, die lebendige Natur auf das Papier zu übertragen und alle rosigen Schleier abzutun. Aber eine solche Behandlung des Gegenstandes gefällt vielen Leuten nicht."[3] Orzeszkowa versteht danach unter „Realismus" die möglichst getreue Wiedergabe der Wirklichkeit. Doch soll angesichts der Bedeutung des Gegenstandes im Verlauf der Untersuchung der beiden Werke Nizin y und Tadeusz in Gegenüberstellung zur Erzählung Obrazek gefragt werden, ob damit das Wesentliche des Realismus in den Werken der Dichterin erfaßt ist.

Die Dichtung hat folgende Fabel: Ein adliger Gutsverwalter in untergeordneter Stellung bindet ein bäuerliches Mädchen an sich und hat mit ihm Kinder, ohne daß er es heiratet. Als er aber dann beruflich aufsteigt, besinnt er sich auf seinen Adel und verstößt, um standesgemäß heiraten zu können, das Bauernmädchen, das nun alle seine mütterliche Liebe ihren vaterlosen Söhnen, besonders dem älteren, schwächlichen zuwendet, zumal er als Soldat weit nach Rußland verschickt werden soll. Durch Vermittlung von Winkeladvokaten will sie ihn vor einem solchen Schicksal bewahren; aber die Advokaten erpressen sie nur und unternehmen zur Rettung ihres Sohnes nichts. Auf diese Weise verliert sie alles, was sie besitzt: den älteren Sohn, ihre Ersparnisse und mit diesen auch den jüngeren Sohn, der mit dem ihm zugedachten Teil der Ersparnisse sein Glück hätte begründen können, jetzt aber seine Mutter verflucht, da sie ihm seine Zukunft verbaut hat.

Die Handlung ist von äußeren, besonders aber von seelischen Motiven getragen. Der adlige Stefan Bahrewicz hat die hübsche, aber arme und bäuerliche Vollwaise Krystyna verführt und überredet, mit ihm zusammenzuleben, als er noch Stellvertreter des Ökonomen war. Damals hat er versprochen, sie zu heiraten, sobald er Ökonom geworden sei. Er jagte deshalb alle, die sich um Krystyna bewarben, aus dem Hause (7). Als er es dann aber tatsächlich so weit bringt, besonders dank der stillen, fraulichen Art Krystynas, da besinnt er sich plötzlich wieder, daß er adlig, sie aber nur bäuerlich ist und dazu — wegen der treuen Anhänglichkeit an ihn — fade wie „Mehlsuppe mit Milch" (43). Darum schickt er sie mit den beiden Jungen, die sie ihm geboren hat, fort und freut sich zeitlebens darüber, daß er wegen einer Bäuerin sich die Zukunft nicht verbaut habe. Seine

[3] Listy. Bd. 1, Br. 3 an Piltz, S. 182.

Freunde vermitteln ihm eine Frau aus „guter Familie mit Bildung“ (44), nämlich Magda Kaprowski, eine Verwandte des städtischen Winkeladvokaten Ludwig Kaprowski, die sich in jeder Hinsicht als sehr tüchtig erweist und den Wohlstand des Hauses zielstrebig zu heben beginnt, wo es nur möglich ist, selbst durch Betrug (6 f. 38). Magda führt im Haus ein strenges Regiment und verprügelt gelegentlich Stefan aus Eifersucht auf Krystyna (18), was aber die Liebe zu seiner Frau nur noch steigert (40 f.). Krystyna aber muß in härtester Arbeit, ganz allein — mit ihrem offenen Vertrauen der rechnenden und sich wandelnden Gesellschaft ausgeliefert — ihre beiden Jungen ernähren und aufziehen. Da sie fast ans Ziel ihrer Mühen gelangt ist — Filipek ist 21 und Antosiek 19 Jahre alt —, trifft sie das Unglück, daß der ältere, kränkliche Filipek zu den Soldaten einberufen wird und zu allem Unheil irgendwo in Rußland Dienst tun soll. Hilfesuchend wendet sie sich zuerst an Stefan, den sie in schlichtem Stolz sonst meidet (15). Er verspricht zwar Hilfe, unternimmt aber nichts. Da trifft sie den „Exsoldaten“ Mikołaj, den dörflichen Zutreiber des städtischen Winkeladvokaten Ludwik Kaprowski. Mikołaj versteht es, Krystyna für seinen städtischen Auftraggeber einzufangen (59 f.). Ihm vertraut sie arglos „wie einem Priester in der Beichte“ (63) alles an, auch wieviel sie an Ersparnissen mühsam zusammengetragen hat. Ludwik Kaprowski, der Meister und Brotgeber der kleinen Advokaten, sitzt wie eine Spinne im Netz und läßt sich seine Opfer zutreiben. Er wohnt zwar in der Stadt, aber er stammt aus entwurzeltem Landadel, der seinen Besitz verloren hat und in die Stadt ziehen mußte, hier jedoch nicht Wurzel fassen konnte und sich darum gesellschaftlich zu Flugsand und zu zersetzenden Mikroben wandelte (pyl — mikrob — 90). — Der Vater der Magda hat es in der Stadt zum Polizeiassessor gebracht und seinem Vetter, dem Vater des Ludwik, zu einem bescheidenen Posten im Polizeibüro verholfen. Dieser heiratete ein hübsches, arbeitsames und frohes Bauernmädchen, das sich aber in der Stadt nicht zurechtfand und allmählich in die Kreise der städtischen Gosse geriet, in der auch Ludwik aufwuchs (92 f.). Sein Vater hatte mit ihm große Pläne; er wollte aus seinem Sohn einen Doktor machen, obwohl dieser nicht sehr begabt war. Plötzlich verlor aber der Vater seinen bescheidenen Posten. Ludwik muß nun, zugleich mit der Schuluniform, die er nur vier Jahre getragen hat, seine Träume aufgeben und selbst einen kleinen, unsicheren Büroposten bei einem Advokaten übernehmen

(94). Schulen und Universitäten sind für ihn seither „dummes Zeug", wichtig sei nur, daß man Geld machen könne (27). Als er 20 Jahre alt und schon ohne Vater und Mutter ist, gibt er seine Bürostelle auf und gehört von da an zum düstersten städtischen Proletariat, gierig nach allen Lebensgenüssen, doch ohne ein Stückchen Boden, ohne Beruf, ohne materielle und moralische Grundlagen (95). Aber seine mehrjährige Erfahrung beim Advokaten, Fleiß, gutes Gedächtnis und Selbstbewußtsein lassen es ihm ratsam erscheinen, selbst Advokat zu werden, um auf diese Weise schnell zu Geld und zu den sonst für immer unerreichten Genüssen zu kommen. Als bewunderter „großer Mann" gewinnt er auch sogleich die Zuneigung Karolkas, der Tochter Stefans und der Magda, verführt sie, lehnt aber wie Stefan bei Krystyna eine Heirat ab, und zwar mit derselben Begründung wie Stefan: Er, der große Advokat, könne sich wegen einer Ökonomentochter die Zukunft nicht verbauen (99, 151). Da er mit Menschen nicht recht umzugehen versteht, stellt er Zutreiber ein, für die Stadt den Juden Jankel, auf dem Dorf den Exsoldaten Mikołaj (144), denen er einen bestimmten Anteil an seinen „Geschäften" zukommen läßt.

Mikołaj lebt ebenfalls in zerrütteten, dörflichen Familienverhältnissen. Damals, als er Soldat wurde, hinterließ er in seinem Häuschen seinen alten Vater und seine junge Frau mit vier Kindern. Als er aber heimkehrte, war sein Vater tot, seine Frau davongelaufen, und er war mit seinen Kindern ohne alle Mittel und ohne Grund und Boden sich selbst überlassen. Nun klammert er sich als Komplize an den Advokaten, um schnell und leicht zu Geld zu kommen und vom Gut Boden zu erwerben (106), was ihm nach Jahren tatsächlich gelingen soll (131).

Unter solchen Umständen kann es dem Advokaten und seinen Helfern nicht darum zu tun sein, ihren Klienten zum Recht zu verhelfen und ihr Honorar redlich zu verdienen, sondern es liegt ihnen daran, um jeden Preis und möglichst schnell Geld zu machen. Dabei kommt ihnen nach der Aufhebung der Leibeigenschaft der Landhunger der Bauern zustatten, den die Dichterin die größte Leidenschaft der Zeit nennt (85). Dieser unersättlichen Gier der Bauern verdanken die Advokaten vor allem den sehr einträglichen Prozeß des Dorfes gegen den Gutshof um Land (79) und den Prozeß des Gutsarbeiters Jasiuk gegen seinen Onkel Pawluk, ebenfalls um ein Stück Boden. Die Prozessierenden legen sich dabei selbst die Daumen-

schraube an, indem sie, mit kleinen Beträgen anfangend, das in den Prozeß gesteckte Geld nicht wollen verfallen lassen und deshalb immer größere Summen hineinstecken (73 f.).

Als erschwerender Umstand kommt hinzu, daß die Bauern und besonders die arglose Krystyna weder lesen noch schreiben können. Mikołaj ist der einzige im Dorf, der diese Kunst recht und schlecht beherrscht und deshalb das uneingeschränkte Vertrauen des ganzen Dorfes besitzt (173). So ist das Dorf völlig den Winkeladvokaten ausgeliefert, die skrupellos den letzten Rubel herauszuholen suchen. Krystyna hat in 20jähriger, blutiger Arbeit (krwawica = Blutgeld — 62) Kopeke zu Kopeke gelegt und so 300 Rubel zusammengespart: 100 davon sind für Filipek bestimmt, 100 für Antosiek und 100 für sie selbst. Da sie nämlich verachtet wie ein Hund leben mußte, will sie wenigstens ein christliches, schönes Begräbnis haben, das sie vor den Menschen rehabilitieren soll (120). Aber sie gibt alles Geld her, ja sie bestiehlt sogar ihren jüngeren Sohn um seine 100 Rubel, um den älteren, kränklichen Sohn zu retten (136). Damit zerstört sie jedoch alles, was sie in mühevoller Arbeit aufgebaut hat, denn die Advokaten haben gewissenlos alles Geld genommen, ohne etwas dafür zu tun.

So ist das ganze Lebenswerk der Krystyna zerbrochen. Ihre beiden Söhne, die sie unter schwersten Bedingungen untadelig erzogen hat, sind für sie verloren; denn der ältere wird den Soldatendienst in Rußland wohl nicht überstehen, der jüngere aber schlägt und verflucht seine Mutter, weil sie mit seinen 100 Rubel auch sein Glück vertan hat, und fängt an zu trinken (180 ff.). Krystyna steht vor dem Nichts und wendet sich im Gebet verzweifelt an Gott. Damit endet die Erzählung, deren Schluß offen bleibt.

Die Strukturanalyse stellt ganz klar Krystyna als die Hauptgestalt der Erzählung heraus. Zunächst ist festzustellen, daß die Gestalt der Krystyna die Erzählung eröffnet, und zwar als sorgenbeladene, aber glückliche Mutter ihrer Söhne. Sie beschließt auch die Erzählung, jedoch als verzweifelte Mutter, die ihre Söhne verloren hat. Um die Geschichte ihrer Mutterliebe rankt sich das Geflecht der Nebenhandlungen, zu denen auch die Handlung der Winkeladvokaten gehört. Die Handlung kann zwar als mehrsträngig bezeichnet werden, doch bildet dann die Krystyna-Handlung den Hauptstrang.

Ähnlich wie im Cham ist die Haupthandlung in Phasen[4] unterteilt; und zwar sind es drei, die äußerlich jeweils dadurch gekennzeichnet sind, daß Krystyna aus ihrem Sparstrumpf neue 100 Rubel entnimmt, so daß sie am Schluß der Erzählung vor dem materiellen Nichts steht und gleichzeitig die Katastrophe ihrer Mutterschaft erleidet. Das erste Kapitel der Erzählung bildet die Disposition: Krystyna kommt zu Stefan, um sich wegen des Filipek, der als Soldat nach Rußland soll, Rat und Hilfe zu holen. Gleich auf den ersten Seiten erklingt das Leitmotiv der sich vorbehaltlos aufopfernden Mütterlichkeit (8), das — ähnlich wie im Cham das Vatermotiv — die ganze Erzählung hindurch immer wieder auftritt und wie dort über die Katastrophe und den Schluß der Erzählung hinaus lebendig bleibt und die Erzählung offen hält. Den Gestalten der Winkeladvokaten ist ein solches Leitmotiv nicht zugeordnet; ihr Handeln wird vielmehr von der allgemeinen Habgier beherrscht, der sie besonders stark verfallen sind.

Das Leitmotiv[5] der einsamen, sich opfernden Mütterlichkeit, das Krystyna zugleich am treffendsten charakterisiert, lautet in ihren eigenen Worten vollständig wie folgt: „Niemals hat mir jemand in meiner schweren Arbeit geholfen, nie hat jemand meine Jungen auf seinem Arm in den Schlaf gesungen, nie hat jemand mit meinem armen Kopf Mitleid gehabt. Ganz allein habe ich gelebt, gearbeitet, mich abgerackert, mir die Haut von den Händen geschunden, barfuß bin ich gegangen, nie bin ich satt geworden, und alles wegen meiner Jungen ..... (8)“

[4] Lämmert umschreibt den Begriff „Phase“ wie folgt: „In jedem Erzählstrang wie in jeder einsträngigen Erzählung heben sich bestimmte Phasen heraus, die durch Übereinkunft von relativ geringer Zeiterstreckung und relativ einlässigem Erzählen die Sammelbecken der erzählten Einzelereignisse darstellen ... diese Phasen sind keineswegs absolute Teile, die beim ersten Griff herauszupräparieren wären — der Hinweis auf relativ beharrliches und einlässiges Erzählen deutet an, daß sie sich erst nach Kenntnis der allgemeinen Dimensionen eines Werkes herausschälen“ (Lämmert: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955, S. 73).

[5] Der Begriff des Motivs und Leitmotivs wird in verschiedener Bedeutung verwendet und soll deshalb für diese Untersuchung genauer festgelegt werden.
Kayser weist darauf hin, daß dem Wort Motiv im alltäglichen Vokabular viele Bedeutungen zukommen können, wie z. B.: Antrieb zu einer Handlung; man spricht ferner vom Motiv beim Photographieren und vom Motiv in der Musik im Sinne einer charakteristischen, zusammengehörigen Folge von Tönen usw.: „Das Motiv ist eine sich wiederholende, typische und d. h. also menschlich bedeutungsvolle Situation. In diesem

„Aufgewachsen sind sie bei mir nicht zu Säufern oder Dieben ... ich habe sie vor Trunksucht und jeder Beleidigung Gottes gehütet wie vor dem Feuer. Von klein auf habe ich sie ständig zu Gehorsam und Arbeit angehalten. Sie haben gesehen, wie ich mich ihretwegen geschunden habe und wie ich ihretwegen die Welt nicht gesehen habe. Darum hatten sie Mitgefühl mit mir und haben auf mich gehört. Seht, wie ich sie aufgezogen habe. Allein. Außer Gott hat niemand Hilfe gewährt ..... (66)"

Dieses Leitmotiv bildet die Gedankenwelt Krystynas, in der sie sich ausschließlich, auch in ihren Reden, bewegt. Ihre Nachbarn kennen das Motiv darum wohl auswendig und unterbrechen sie stets, wenn sie damit anfängt, so daß sie kaum einmal über einen Satz hinauskommt. Es wiederholt sich in Ansätzen deshalb einige Male: außer den schon genannten Stellen z. B. noch auf Seite 14, 83, 84, 110, 155 f.; mithin ist es über die ganze Erzählung (5—183) verteilt.

Das Motiv der Mütterlichkeit führt schon zu Beginn der Dichtung auf das nicht legalisierte Zusammenleben Krystynas mit Stefan, das ihrer harten Mutterschaft unmittelbar vorausgegangen ist, und auf dessen leichtfertigen Wortbruch zurück. Auch das Motiv dieses Wortbruchs hat eine wichtige kompositorische Funktion. So wird z. B. die in der Erzählgegenwart geschilderte Parallelhandlung Ludwik—Karolka von dem in Rückwendung geschilderten Verhalten Stefans

Charakter als Situation liegt es begründet, daß die Motive auf ein Vorher und ein Nachher weisen. Die Situation ist entstanden, und ihre Spannung verlangt nach einer Lösung. Sie sind somit von einer bewegenden Kraft, die letztlich ihre Bezeichnung als Motiv (Ableitung von movere) rechtfertigt" (Kayser: ebd. S. 62). Wellek rät, den im Deutschen und Russischen gebrauchten Terminus „Motivation" (entsprechend dem englischen Wort „Composition") ins Englische zu übernehmen „wegen seines doppelten Hinweises auf strukturelle oder erzählende Komposition sowie auf die innere Struktur einer psychologischen, soziologischen oder philosophischen Theorie über die Frage: Warum verhalten sich die Menschen so, wie sie sich verhalten?" (Wellek-Warren: Theorie der Literatur. Bad Homburg 1959, S. 246). — Den Begriff des Leitmotivs kann man nach Kayser im Sinne der Operntechnik Wagners verwenden — (vielleicht auch in einer Bedeutung, die dem „Attribut" in der Malerei zukommt — v. V.) —, doch könne es darüber hinaus wie z. B. in der „Falkennovelle" ein „technisches Mittel des Aufbaus" sein (Kayser: ebd. S. 73).
Das Leitmotiv in Niziny und im Cham erfüllt alle diese Funktionen: Als „Attribut" der Person, als Mittel der Struktur, aber auch als Antwort auf die Frage, warum letztlich die Helden dort so handeln wie sie handeln.

zu Krystyna dadurch erhellt, daß die Verführung Karolkas nicht direkt dargestellt wird. Sie wird vielmehr in einem in Simultanzeit geführten Gespräch im Hause Bahrewicz mit Hilfe eines Hinweises darauf, daß Krystyna damals von Stefan verführt worden ist, angedeutet (34 f.). Das Motiv der Verführung und des Wortbruchs erhält dadurch exemplarische Bedeutung. Als deshalb später der erzürnte und beleidigte Stefan von Ludwik Kaprowski für die Verführung seiner Tochter Karolka Genugtuung fordert, da entwaffnet ihn der Winkeladvokat mit dem Hinweis auf das gleiche Unrecht, das Stefan damals Krystyna angetan hat (153).

Die nun folgende, vom Leitmotiv der Mütterlichkeit getragene Handlung wird, wie bereits erwähnt, in ihrem äußeren Ablauf und auch in ihrem inneren Gefüge deutlich dadurch in Erzählabschnitte oder Phasen eingeteilt, daß Krystyna von ihren ersparten 300 Rubel in Abständen dreimal je 100 Rubel entnimmt, um sie für die Rettung Filipeks anzulegen (67; 120; 136).

1. Phase: Nachdem Krystyna mit feierlichem Zeremoniell bei Nacht zusammen mit Antosiek die ersten 100 Rubel, die Filipek gehören, entnommen hat, schildert die Erzählung, wie die Winkeladvokaten auf der Bauernversammlung die Bodengier und Unwissenheit der Bauern ausnutzen, um sie recht lange am Prozeß zu interessieren und ihnen möglichst viel Geld abzunehmen. Erst dann treten als die neuen „Klienten" Krystyna und Jasiuk auf; Jasiuk wird ebenfalls infolge seiner Bodengier und Krystyna auf Grund ihrer blinden Mutterliebe an den Advokaten gebunden.

Im weiteren Verlauf erfährt der Leser, weshalb die Winkeladvokaten so viel Geld brauchen (90 ff., 104 ff.). Zugleich wird der neue Vorwand, Krystyna um weitere 100 Rubel zu bringen, aufgebaut: Ein Offizier soll sich nämlich dagegen ausgesprochen haben, daß Filipek im Lande bleibt und nicht nach Rußland geschickt wird; deshalb müsse man diesen Offizier bestechen und umstimmen.

2. Phase: Sie beginnt damit, daß Krystyna auf diese Vorstellungen der Advokaten hin die zweiten 100 Rubel entnimmt, die für das eigene feierliche Begräbnis bestimmt waren (120). Es ist die kürzeste von allen Phasen: Sie erhellt von der Parallelhandlung her die Katastrophe Karolkas, aber auch die Tragödie der Liebe Krystynas. In Rückwendungen erfährt der Leser, wie das Unglück der Karolka

aufgedeckt wird und wie es Karolka dann im Kreise der Familie ergeht (123 ff.; 129 ff.).

Anschließend schildert die Erzählung den neuen Vorwand, von Krystyna die letzten 100 Rubel zu ergaunern: Hohe Revisoren hätten nämlich noch einmal Einspruch erhoben und müßten ebenfalls bestochen werden.

3. Phase: Krystyna findet sich tatsächlich bereit, auch dieses Geld für ihren Filipek herzugeben. Sie bestiehlt damit ihren eigenen, jüngeren Sohn und führt selbst ihre Katastrophe herbei.

Die 3. Phase ist symmetrisch zur 1. aufgebaut: Wieder geht es um eine Versammlung, diesesmal bei städtischen Advokaten, auf der Krystyna mit Jasiuk zunächst im Hintergrunde bleibt. Die Dichterin charakterisiert den Advokaten, seine Helfer und Klienten und schildert dann in Krystyna den Kontrast zu dieser korrupten Welt. Dann fordert Stefan als Vater der Karolka von ihrem Verführer, daß er seine Tochter heirate. Aber der Winkeladvokat versteht es, Stefan durch den hämischen Hinweis auf dessen eigenes Verhalten gegenüber Krystyna moralisch den Boden für dessen Forderung zu entziehen und gleichzeitig sein eigenes Verhalten zu rechtfertigen (149 ff.).

Im folgenden zeigt die Erzählung manches aus den „beruflichen" Praktiken des Advokaten: Im Prozeß Jasiuks gegen seinen Onkel vertritt er z. B. heimlich beide Parteien und will den gewinnen lassen, der besser zahlen kann (164 f.). Krystynas eigenes Schicksal erfüllt sich dann, als sie dem Advokaten ihre letzten 100 Rubel aushändigt und in dem Bewußtsein heimgeht, durch Hingabe des letzten Besitzes ihren Filipek endgültig gerettet zu haben (155 ff.). In gleichzeitiger Parallelhandlung fährt Filipek an seiner ahnungslosen, mit dem Gefühl erfüllter Pflicht heimkehrenden Mutter auf seiner Fahrt nach Rußland vorbei; zu Haus findet Krystyna den Abschiedsbrief ihres Sohnes vor.

Zu Haus auch vollendet sich die Tragödie ihrer Mütterlichkeit: Krystyna, die alles hergegeben hat, um den schwachen, schutzbedürftigen Sohn zu retten, muß sich von ihrem jüngeren Sohne sagen lassen, sie sei eine Hündin und keine Mutter (180), weil sie mit den für ihn bestimmten und der Rettung Filipeks geopferten 100 Rubeln, mit denen Antosiek auf einen Hof hätte einheiraten können, auch alle seine Zukunftspläne durchkreuzt hat.

Das kleine Vermögen von 300 Rubeln, das Krystyna in blutiger Arbeit ganz allein zusammengetragen hat, nachdem sie mit ihren beiden Söhnen von Stefan verstoßen worden war, bedeutete darum für sie zugleich die Überwindung der Katastrophe ihrer Liebe und den Aufbau eines bescheidenen Mutterglücks. Die Zukunft ihrer verwaisten Söhne war mit der kleinen Summe in gewisser Weise gesichert, die Rechtfertigung ihres eigenen Lebens wenigstens durch das ehrenvolle Begräbnis gewährleistet. Aber mit der Hingabe des kleinen Vermögens zur Rettung Filipeks reißt Krystyna dieses bescheidene Glück wieder ein und steht am Ende vor dem materiellen Nichts und zugleich vor den Trümmern ihres Mutterglücks.

So erweist sich das für den Verlauf der Handlung scheinbar unbedeutende Geschehen der dreimaligen Geldentnahme tatsächlich als phasenbildendes Moment, das die Erzählung in drei Phasen gliedert, in die sich auch das übrige Geschehen einordnet.

Fragt man nun rückblickend, was an dieser Erzählung die „realistische Methode" sei und ob die Charakterisierung, welche die Dichterin in der Schilderung der „lebendigen Natur ohne rosige Verhältnisse" sieht, zutreffe, so muß man antworten, daß die literaturtheoretischen Erkenntnisse der E. Orzeszkowa mit den Gesetzen des poetischen Schaffens der Dichterin nicht immer übereinstimmen.

Im Vergleich mit der noch empfindsamen Erzählung O b r a z e k fallen in N i z i n y mehrere Tatsachen auf, von denen hier besonders die „Erweiterung des Wirklichkeitsbereiches" auf das Bäuerliche und auf die Familie sowie die „Bewährung des Einzelmenschen in der neuen Wirklichkeit" verfolgt werden sollen.

R. Brinkmann, auf den die oben genannten Begriffe zurückgehen, lehnt den bisher üblichen Begriff des Realismus als einer „getreuen" Wiedergabe der tatsächlichen Wirklichkeit in der Dichtung — wie ihn offenbar auch Orzeszkowa versteht — ab; denn „erzählende Dichtung ist nicht Wiedergabe einer Wirklichkeit ‚draußen' mit mehr oder weniger ästhetischem Firnis. Sie baut eine eigene Wirklichkeit auf mit eigener Struktur, eigenen Gesetzen, eigener Logik . . ."[6] So sei die Auffassung abzulehnen, nach der eine erzählende Dichtung umso realistischer sei, je „vorbehaltloser" und d. h. „objektiver" sie die tatsächliche Wirklichkeit „wiedergebe"; denn „Objektivität" in diesem gegenständlichen Verstande sei für die erzählende Dichtung, auch die

[6] R. B r i n k m a n n: Wirklichkeit und Illusion. Tübingen 1957, S. 309.

realistische, keine angemessene Kategorie.[7] Positiv umschreibt Brinkmann den Realismus dahin, daß da, wo das Kriterium der „Wahrheit" im Sinne von Tatsächlichkeit zu einem wesentlichen „künstlerischen Prinzip" erhoben werde, es auf die Dauer keine grundsätzlich von der Dichtung ausgeschlossenen Gegenstandsbezirke mehr geben könne.[8]

In der Erzählung Obrazek gehörte das Bäuerliche noch zu dem Gegenstandsbezirk, der aus der Dichtung ausgeschlossen war. Die Dichterin glaubte diesen noch als Tabu-Bereich geltenden Bezirk des Bäuerlichen dadurch literatur-, oder wie sie dort sagt, „romanfähig" machen zu müssen, daß sie das bäuerliche Liebespaar literarisch adelte, d. h. aus dem Tabu-Bereich des Tatsächlich-Bäuerlichen herausnahm und in den „romanfähigen" Adelsstand erhob. In Niziny hingegen ist dieses Tabu bereits überwunden und der Gegenstandsbereich der Dichtung auf das Tatsächlich-Bäuerliche ausgedehnt. Die Dichterin erschließt in dieser ihrer ersten realistischen Bauernerzählung noch einen anderen Tabubezirk, nämlich den Bereich der Ehe und Familie; dagegen hat die Dichtung der Vergangenheit — wie es auch noch in Obrazek der Fall ist — oft Liebespaare zu Helden, die sie bis an die Schwelle der Ehe führt, womit sie zugleich die Handlung abschließt.

In einem Werk, das Orzeszkowa noch in demselben Jahre 1866 (wie Obrazek) unter dem Titel Początek Powieści (Beginn der Erzählung) veröffentlicht hat, entwickelt die Dichterin ihre Gedanken darüber, wie die realistische Erzählung im Hinblick auf die Thematik von Liebe und Ehe im Gegensatz zu der bisher auch in der Romantik noch geltenden Auffassung angelegt sein müsse. Sie sagt darin, das Leben des Menschen sei der Inhalt einer solchen Schilderung. Auf das eigentliche Anliegen übergehend fährt sie wörtlich fort: „Daß Mann und Frau sich finden, war bis dahin gewöhnlich jener Augenblick, der das übliche Thema der Erzählung lieferte. Durch verschiedene Hindernisse und Mühen, mit tausend Kämpfen und Schmerzen pflegte der Schriftsteller das junge Paar an den Altar zu führen, und manchmal legte er auch eine seiner beiden Heldengestalten ins Grab. Heute aber sind Erzählungen, die allein auf jenen tragischen Wanderungen der Paare zu den Trauringen aufgebaut

[7] R. Brinkmann: ebd. S. 310.
[8] R. Brinkmann: ebd. S. 316 f.

sind, zu alltäglich geworden, ja sie können kaum die Wahrheit darstellen ...“ (1/16).

Heute gebe es kaum noch grausame Eltern — so fährt Orzeszkowa fort —, die ihre Kinder zwingen, aus Rücksicht auf Geld, den Ruf der Familie oder „heraldischen Plunder“ (heraldyczne szpargały) zu heiraten. Auch schließen sich heute nicht mehr schwere Klostergitter hinter den Opfern elterlicher Despotie. Das alles geschehe heute nicht mehr auf dem Hintergrunde einer romantischen Tragik; denn die heutigen Heldinnen seien widerstandsfähiger, sie wählen ihre Partner selbst und sterben nicht gleich an Schwindsucht wie früher, obwohl auch das noch vorkomme. „Aber das sind nur noch Ausnahmen, und das wesenhafte Leben, das allgemeine, unter dessen Gesetzen alle stehen, und das in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Situation am meisten Dramatisches und Belehrendes für jeden enthält, das ist nicht der kurze Weg von der ersten Begegnung zum Altar, sondern jene lange Wanderung vom Altar zum Grabe. Heutzutage ist also die Beschreibung des Sichfindens von Mann und Frau noch keine Erzählung, das ist nur der B e g i n n d e r E r z ä h l u n g“ (1/17).

Ein kurzer, zum Teil vorausgreifender Überblick über die untersuchten Werke unter dem Gesichtspunkt der zitierten Auffassungen gibt wichtige Aufschlüsse auch zum Thema der Untersuchung. So kann man sagen, daß Hanka und Wasylek als empfindsames Hirtenpaar typisch für den „Beginn“ sind. Die Dichterin läßt zwar beide sterben — um poetisches Mitleid zu erwecken — aber auch ohne diese Tragödie wäre die Erzählung am Ende, sobald die beiden Helden ihre Ringe getauscht hätten. Schon in N i z i n y liegen die Dinge grundsätzlich anders. Im Mittelpunkt steht zwar kein Ehepaar, sondern eine Mutter mit ihren Kindern; wie sehr aber der noch in O b r a z e k im Mittelpunkt stehende „Beginn“, d. h. für N i z i n y die Liebesgeschichte der Krystyna mit Stefan, eben nur ein Beginn ist und nicht mehr, geht daraus hervor, daß die Dichterin diese Episode nicht in der Erzählgegenwart schildert, sondern sie aus der Vergangenheit in stark geraffter Rückwendung in die Erzählgegenwart hereinholt. Im T a d e u s z ist gar kein „Beginn“ vorhanden; hier steht innerhalb der untersuchten Werke zum erstenmal die Familie, d. h. das Ehepaar und sein Kind im Mittelpunkt. Die Ehe mit ihrem „Beginn“ und einer Treue über den Tod des Partners hinaus hat der C h a m zum Thema. Einen neuen Durchbruch romantischer Ideen

bringt auch in dieser Hinsicht das Werk Nad Niemnem, das wieder beide Auffassungen, die realistische und die romantische, zeigt. Benenati ist ganz auf den Beginn konzentriert, doch im Gegensatz zu Obrazek mit offenem Schluß und realistischer Darstellung. Australczyk ist wieder ganz romantischer „Beginn".

Brinkmann betont jedoch, die Erweiterung des Gegenstandsbereiches sage über den Realismus nur indirekt etwas aus; sein entscheidendes Merkmal sei gerade nicht eine falsch verstandene „Objektivität", im Sinne einer „objektiven" Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern umgekehrt seine „Subjektivität", insofern er die Begegnung des einzelnen Menschen mit den neuen Erfahrungen der Zeit auf allen Gebieten des Wissens und mit der Gemeinschaft darstelle, und zwar „objektiv" darstelle. Er sagt wörtlich: „Was die sogenannte realistische Erzählkunst auf vielfältige Weise beschwört und vorstellt, das ist die zunehmende Subjektivität der Wirklichkeit ... Sie vergegenwärtigt ‚objektiv' die Situation des Menschen in der Begegnung mit den neuen Erfahrungen, wie sie auf ihre Weise Wissenschaft und Philosophie begrifflich zu definieren versuchten. Zu diesen Erfahrungen gehört auch das Erlebnis und die Problematik des einzelnen in der Gemeinschaft verschiedener, zum Teil neuer, Art. Sie zeigt den einzelnen Menschen auf dem Wege zu seiner Wirklichkeit ..."[9]

Die Erfahrungen des einzelnen, vor allem in der dörflichen Gemeinschaft, die sich infolge der Bauernbefreiung, des Aufstandes von 1863 und seiner Folgen sowie der Änderungen auf allen Gebieten zu wandeln begonnen hat, ebenso auch die Bewährungen in Ehe und Familie — diese Erfahrungen zusammen bilden sonach das eigentliche Thema in den untersuchten realistischen Werken. Diese Erfahrungen — soweit sie negativ sind — und persönliches Versagen verursachen die Tragik der Helden. Einige unter ihnen, wie etwa Paweł in Cham, Gabryś in Benenati und Krystyna in der vorliegenden Erzählung, gelten dabei als besonders ausgeprägte „einzelne Menschen", die durch härteste Prüfung, mehr leidend als tätig, den schweren Weg zu ihrer (besonderen) Wirklichkeit suchen; sie bewähren sich dabei, werden in ihrem besonderen Wesen, d. h. in ihrer Väterlichkeit bzw. Mütterlichkeit geläutert und bestärkt.

[9] R. Brinkmann: ebd. S. 320.

Faßt man demnach die Ergebnisse der Interpretation, der Strukturanalyse und der theoretischen Untersuchungen zusammen, so kann man den Schluß ziehen, daß nicht die Winkeladvokaten im Mittelpunkt des Werkes stehen, sondern die Heldin der Erzählung ist, wie alle Untersuchungsergebnisse bestätigen — trotz der gegenteiligen Behauptung der Dichterin — die mütterliche Gestalt der Krystyna. Ihre Mütterlichkeit ist der Gegenstand des tragischen Geschehens in einer gesellschaftlich gewandelten Welt. Krystyna scheitert an dieser Welt zunächst in ihrer Liebe, dann in ihrer Mütterlichkeit. Sie scheitert menschlich um so vollständiger, je unbedingter sie Mutter sein will, indem sie sich gerade des kränklichen, bedrohten Kindes annimmt. Aber der Schluß der Erzählung bleibt nicht hoffnungslos düster, denn sogar Mikołaj, der dörfliche Zutreiber des Advokaten, wird von einer solchen Mütterlichkeit an einer Stelle seines Wesens angerührt, die tiefer liegt als sein stets wacher Geist der Berechnung. Er bietet Krystyna für ihren Filipek fünf Rubel an, die sie ihm nachschicken soll, wenn er auch hinzufügt, sie könne das Geld ja später abarbeiten (182). Selbst für Krystyna endet die Tragödie ihrer Mütterlichkeit nicht in einer sinnlosen Katastrophe, letztlich wohl deshalb, weil sie zutiefst gläubig ist, wie auch die am Schluß der Erzählung immer wieder hervorgestoßenen Gebetsrufe „Jesus, mein Jesus" bezeugen (178 ff.). Ihre menschlich gescheiterte Liebe und Mütterlichkeit bleibt nicht im Innerweltlichen eingeschlossen, sondern ist nach oben, zum Herrn, geöffnet.

Das Bild, das Orzeszkowa in diesem Werk von der Bauernfrage entwirft, ist sehr düster, ist es doch die erste Bauernerzählung, in der die Dichterin zur Bauernfrage die nackte Wahrheit, so wie sie sich ihr kurz nach dem Aufstand und der Bauernbefreiung offenbar bot, darstellt, und zwar ohne das verschleiernde Mäntelchen irgendeiner Milieutheorie. Der Gutshof steht nämlich abseits und ist am Bauernproblem nur passiv beteiligt insofern, als die Bauern um seinen Boden prozessieren, obwohl sie wissen, daß er von rechts wegen zum Hof gehört (73 ff.).

Die Stadt tritt als solche nirgends auf, jedenfalls nicht als Gegenspielerin des Dorfes. Sie spielt in dem Werk gewissermaßen die Rolle der Schutthalde für den dörflichen Flugsand und der Brutstätte für die ländlichen Mikroben, die im städtischen Klima deshalb so gut gedeihen, weil sie nirgends verwurzelt sind.

Die handelnden Personen stammen ausschließlich vom Lande und gehören dem Kleinadel und dem Bauernstande an. Sie werden in der Erzählung auch keinem heteronomen Gericht unterworfen, sondern einander gegenübergestellt und so nach ihren Reden und Taten vor allem menschlich und dadurch auch im Hinblick auf die Bauernfrage beurteilt.

Am meisten springt die Tatsache in die Augen, daß das dörfliche Leben völlig aufs Materielle ausgerichtet ist, und zwar besonders infolge der Landgier der Bauern, wie die Dichterin ausdrücklich betont: „Die gewaltsamste unter den Leidenschaften dieser (Bauern-) Seelen ist die Gier nach Landbesitz ...“ (85). Sie ist es, die viele Bauern in das Fangnetz der Winkeladvokaten treibt. Ohne diese Landgier wären die Advokaten brotlos; denn der Prozeß des Dorfes gegen das Gut um ein Stück Boden ist rechtlich ohne jede Grundlage, wie die Bauern selbst sehr wohl wissen, ebenso der Prozeß Jasiuks gegen seinen Onkel. Beide Prozesse werden letztlich nur vom maßlosen Landhunger der Bauern und der Profitgier der Winkeladvokaten so lange hingezogen. Landgier und das Streben nach leichtem Gewinn sind es letztlich auch, die Mikołaj Zutreiberdienste verrichten lassen.

Materialistisch eingeschätzt und versachlicht sind fast alle menschlichen Beziehungen, selbst die intimsten: so betrügt Magda die Gutsarbeiter bei der Ausgabe des Getreidedeputats (6 f.) und verfälscht landwirtschaftliche Produkte, die sie zum Verkauf auf den Markt schickt (38). Stefan liebte Krystyna einmal wirklich (41 f.), verkauft dann aber diese Liebe, als er zu Amt und Würden kommt, für eine „standesgemäße“ Heirat, indem er Magda heiratet, die zwar keinen Reichtum mitbringt, aber dafür „gebildet und adlig“ ist (37 f.). Stefan will sich doch die Welt wegen der Liebe zu einem Bauernmädchen nicht verbauen, ebensowenig wie dann Ludwik Kaprowski seine Zukunft wegen einer Ökonomentochter aufs Spiel setzen will.

Das Landproletariat, das in den Vierfamilienhäusern (czworaki) geschildert wird, wohnt ohnehin schon in äußerst elenden Verhältnissen, nämlich in einem Wohnblock mit vier „Wohnungen“ zu je einer Stube und einer Kammer und einem für jede Familienunterkunft gesonderten Eingang; jetzt aber hausen in einer solchen Wohnung, in der auch Krystyna mit ihren Söhnen leben muß, statt einer sogar zwei, zum Teil mehrköpfige Familien, die mit allen möglichen Geräten und Haustieren den Platz teilen müssen (50), und zwar nur

deshalb, weil Stefan als Ökonom zu feige war, beim übergeordneten Verwalter ein zweites Vierfamilienhaus für seine Arbeiter zu verlangen (48 f.).

Die zweite, passive Eigenschaft, die das Dorf und auch Krystyna in gleicher Weise den Winkeladvokaten ausliefert, ist das Analphabetentum der Dorfbewohner. Mikołaj als einziger beherrscht die Kunst der Schrift zur Not und besitzt dafür das unbegrenzte Vertrauen des ganzen Dorfes, das er für seine Ziele einzuspannen versteht. Er macht den Bauern weis, er habe als Soldat Bücher gelesen, wonach ihnen aller Boden zufallen werde; sie müßten nur ihre Rechte dem Grundbesitzer gegenüber zu wahren wissen (75 ff.) und dem Advokaten das nötige Geld zur Verfügung stellen.

In dieser Erzählung ist innerhalb der untersuchten Werke zum erstenmal mit dem Wirklichkeitsbereich des Bäuerlichen auch die bäuerliche Sprache, der Dialekt, verwendet worden. Einige Beobachtungen dazu können die Untersuchung abrunden. Krystyna spricht fast nur die offene, vertrauende Sprache des bäuerlichen weißrussischen Dialektes aus der Gegend von Grodno, welche die Dichterin in vielen hier untersuchten Erzählungen heranzieht. Auch die Bauern des Dorfes sprechen meistens den Dialekt, der sich der oft ränkevollen Schriftsprache nicht gewachsen zeigt. Bezeichnend scheint es für den städtischen Winkeladvokaten zu sein, daß er sich in der Schriftsprache sehr sicher fühlt und alle Verhandlungen in der Stadt persönlich führt; auf dem Dorfe aber muß Mikołaj neben seiner Aufgabe als Zutreiber auch noch als „Dolmetscher" fungieren, da sein Herr mit den Bauern nicht recht zu reden versteht. Stefan Bahrewicz gehört seiner ganzen Art nach zum Dorf und zu dessen Sprache, doch infolge seiner „standesgemäßen" Heirat und der „Bildung" seiner Töchter fühlt er sich verpflichtet, nicht die Sprache der Bauern, sondern der Herren und der Stadt zu sprechen, die er dann noch in Gegenwart seines „gelehrten" städtischen Verwandten, des Winkeladvokaten Kaprowski, mit falsch verstandenen Bildungsbrocken zu zieren sucht. Auch die Sprache charakterisiert demnach die Helden der Erzählung.

Alle Untersuchungsergebnisse weisen also darauf hin, daß Krystyna die Heldin der Erzählung darstellt und ihre tragische Gestalt als einzige dem dörflichen Materialismus nicht verfallen ist; sie wird jedoch sein Opfer, und zwar auf doppelte Weise: sie verliert durch

ihn ihre Liebe und scheitert an ihm in ihrer Mütterlichkeit. Darum bleibt sie in diesem düsteren Bild, das die Dichterin vom Dorf zeichnet, die einzige positive Gestalt, vor allem deshalb, weil sie trotz aller Enttäuschungen, die sie immer wieder von ihren Mitmenschen erfährt, das Vertrauen in diese Menschen nicht aufgibt.

Ihr Vertrauen wird offenbar von ihrer Mutterliebe immer neu gespeist, einer Liebe, die selbst durch eine so große Katastrophe nicht auszulöschen ist. Obwohl Stefan sie so schändlich betrogen hat, holt sie sich doch wieder bei ihm Rat, als es um Filipek geht; zum Advokaten trägt sie einen Hundertrubelschein nach dem anderen, weil ihr Mikołaj dafür die Rettung ihres Sohnes in Aussicht stellt. Als sie sich am Ende der Erzählung betrogen sieht und auch ihre Mutterliebe gescheitert scheint, da nimmt sie von Mikołaj in großer Dankbarkeit trotzdem wieder die fünf Rubel für ihren Filipek, den sie doch für todgeweiht hält, und küßt Mikołaj sogar aus Dankbarkeit die Hände. So ist Krystyna in der Tat eine Gestalt, die sich als aufopfernde Mutter in der neu aufkommenden gesellschaftlichen Wirklichkeit bewährt und diese vertrauende Mütterlichkeit aus dem Chaos einer berechnenden und den Mitmenschen ausbeutenden Gesellschaft als Keim zu einer neuen Lebensordnung durch alle Katastrophen hindurch bewahrt.

IV. Tadeusz

(Thaddäus — 1884 — Bd. 12)

Diese kleine, nur 20 Seiten umfassende Erzählung wurde im Sommer 1884 beendet; sie hatte aber bis zu ihrem Erscheinen ein eigenartiges Schicksal. Ein Kreis von Polen in der Ukraine, mit dem Verleger Rawita-Gawroński an der Spitze, plante nämlich, einen Sammelband polnischer Autoren herauszubringen, und zwar mit dem Titel „Księga Kijowska" (Kiewer Buch). Gawroński lud auch die damals schon weit über die Grenzen von Kongreßpolen bekannte Orzeszkowa ein, einen soziologischen Beitrag zu dem Buch beizusteuern. Sie bot jedoch statt dessen den T a d e u s z an, den sie ursprünglich wohl für eine tschechische Zeitschrift gedacht hatte,[1] dann aber doch dem „Kiewer Buch" zur Verfügung stellte, weil sie der Ansicht war, daß die kurze Geschichte des ruthenischen[2] Kindes, auch aus politischen Gründen, für dieses Buch gut geeignet sein könnte.[3] Als dann die Zensur das Erscheinen des „Kiewer Buches" unmöglich machte, erschien der T a d e u s z zu Weihnachten 1884 gekürzt in der polnischen Zeitung „Kurier Codzienny" und etwas später, zu Neujahr, übersetzt in einer tschechischen Zeitschrift, im Sommer 1885 in vollem Umfang in derselben polnischen Zeitung und schließlich erst im Jahre 1888 in Buchform.[1]

Wie schon bemerkt, hat es politische Bedeutung, daß die Dichterin

[1] Listy. Bd. 3, Br. 42 an Karłowicz, S. 403 f., Anm. 5.

[2] Offensichtlich verwendet Orzeszkowa — neben den speziellen Stammesbezeichnungen — das Wort „Rusin" — Ruthene sowohl für „Weißrussen" als auch für „Ukrainer". Sie nennt z. B. den kleinen Tadeusz, der bei Grodno zu Hause, also „Weißrusse" ist, ein „ruthenisches Kind" (rusinskie dziecko — Listy. Bd. 3, Br. 4 an Gawroński, S. 127); ebenso sagt sie von den weißrussischen Bauern in der Erzählung N i z i n y, sie seien „Ruthenen" (Rusini — Listy. Bd. 3, Br. 6 an Gawroński, S. 130). — Wenige Zeilen früher auf derselben Seite verurteilt sie die Unterdrückungspolitik gegen die „Ruthenen in Galizien" (Rusini w Galicji), womit nur Ukrainer gemeint sein können (vgl. Anm. 4).

[3] Listy. Bd. 3, Br. 4 an Gawroński, S. 127.

einen Beitrag zu dem „Kiewer Buch" liefern wollte.[4] Aus der politischen Einstellung erklärt es sich vielleicht auch, daß Orzeszkowa in dieser Erzählung die Religion der Herrenschicht als Ideologie hinstellt.

Der Buchtitel ist vom Namen des kleinen Helden der Erzählung genommen. Auch dies ist eine ungewöhnliche Erscheinung, daß zum Titelhelden ein Kind gewählt wird.

Die Handlung ist kurz und unbedeutend. Der kleine Tadeusz, das einzige Kind eines Landarbeiterpaares, der Chwedora und des Klemens, ist zur Zeit der Erzählung zwei Jahre und 22 Wochen alt. Der Kleine hat, als er geboren wurde, die zerrüttete Ehe seiner Eltern wieder in Ordnung gebracht. Da jetzt beide Eltern den ganzen Tag über auf dem Gut arbeiten müssen, nimmt Chwedora das Söhnchen stets zur Arbeit mit, damit es nicht ohne Aufsicht bleibe. Dieses Mal begleitet es seine Mutter in den Garten des Gutshofes. Chwedora

[4] Zu dem für diese Arbeit wichtigen Wandel der polnischen Staatsauffassung ist folgendes zu sagen: Bereits in der Zeit der sogenannten Wirren („Smuta" — Ende 1613), als Polen mit Hilfe des Usurpators Demetrius nach dem Moskauer Reich griff, begann sich in Polen mit seinen verschiedenen Völkern und Religionsgemeinschaften anstelle des im Jagellonenstaat bisher geltenden föderativen Prinzips das national-polnische Geltung zu verschaffen, das wohl den Zerfall des Staates und seine Teilung mitverursacht hat. Nach den Teilungen versuchten die Teilungsmächte, insbesondere Rußland, mit Erfolg, diese nationalen, religiösen und auch sozialen Gegensätze innerhalb der Nationalitätengruppen sowie zwischen der polnischen Herrenschicht und der einheimischen Bevölkerung zu nutzen, um Polen politisch niederzuhalten. Orzeszkowa sucht dem auf jede Weise entgegenzuwirken, indem sie z. B. gerade in ihren Bauernerzählungen weißrussische Bauern ihrer Heimat — Weißrußland selbst gehörte nicht zu Kongreßpolen — zu Helden wählt und sie oft in ihrem bäuerlichen Dialekt reden läßt. Sie selbst beherrscht offensichtlich das Weißrussische, versichert es ausdrücklich vom Russischen und bemüht sich, das Ukrainische und seine Literatur kennenzulernen (Listy. Bd. 3, Br. 4 an Gawroński, S. 127).
Die patriotischen Anschauungen Orzeszkowas waren dabei keineswegs nationalistisch-eng, sondern gewissermaßen „jagellonisch". Sie bestärkt den Verleger Gawroński in seiner Absicht, das „Kiewer Buch" herauszubringen, und schreibt aus diesem Anlaß im Jahre 1884 an ihn: „Ich verstehe ganz genau Ihre Absichten und nehme wärmsten Anteil an ihnen. F r i e d e u n d G e r e c h t i g k e i t, das ist die Losung, die Polen auf sein Banner schreiben muß, wenn es leben will ... Alle Antisemitismen und Antiruthenismen usw. sind zuerst eine dumme und böse Sache und dazu (selbst-)mörderisch für uns. Einander erkennen, um sich zu einen, sich vereinen, um gemeinsam guten und erwünschten Zielen zuzustreben, die Vergangenheit verzeihen und gemeinsam für die Zukunft arbeiten — welch wunderbarer Traum! ... Ich habe (bewußt) den Anfang gemacht. Seit einem Jahr schreibe ich Bauernerzählungen, und bei uns sind die Bauern Weißrussen ..." (Listy. Bd. 3, Br. 6 an Gawroński, S. 130).

kann jedoch nur hin und wieder von der Arbeit weg nach Tadeusz sehen. So macht er sich selbständig, unternimmt einen Erkundungsgang durch den Garten, fällt dabei in einen Tümpel und ertrinkt. Damit endet die Erzählung. — Stofflich handelt es sich also auch hier um eine „reiche Gegenständlichkeit", eine extreme Erweiterung des Gegenstandsbereiches, insofern als die Erzählung sogar die Grenzen der Welt der Erwachsenen überschreitet und sich die Welt des Kindes zu eigen macht. Aber das allein macht — nach Brinkmann — das Wesen des Realismus noch nicht aus.[5] Entscheidend ist, daß die „Subjektivierung der Wirklichkeit"[6] in dieser Erzählung so weit geht, daß sie das kleine Kind zum Subjekt macht und zum Gegenstand der Erzählung die Erfahrungen dieses Kindes bei den Entdeckungen der Wirklichkeit seiner Welt wählt.

Mittels einer Schilderung der Welt aus der Sicht eines Kindes erreicht die Dichterin das, was sonst, in der Welt der Erwachsenen, oft nur durch große Umwälzungen und Erschütterungen bewirkt werden kann, die eine bis dahin gewohnte und deshalb nicht wahrgenommene Welt ungewohnt und neu erscheinen lassen. So macht die Dichterin die aus der Sicht des Kindes geschilderte Welt neu, und zwar mit Hilfe des poetischen Mittels der Verfremdung; sie erschließt nämlich auch mit diesem Mittel Gegenstandsbereiche des Wirklichen, weil dadurch Dinge, die für den Betrachter bis dahin nicht mehr „existierten", da sie in ihrer gewohnten und alltäglichen Umgebung nicht wahrgenommen wurden, aus dem Zusammenhang des Alltags gerissen — hier durch die verfremdende Sicht des Kindes — plötzlich wieder für das Bewußtsein des Betrachters „da sind".

Diese kurze Erzählung ist äußerlich sichtbar in zwei Teile geteilt, die miteinander durch übergreifende Motive[7] verklammert sind. Sie beginnt mit einer erweiterten Disposition, in der Tadeusz im Inneren der Hütte bei seiner Mutter geschildert wird; die Dichterin spricht auch von den menschlichen und sozialen Verhältnissen der Eltern des Kleinen. Die meisten Dinge, selbst aus dieser häuslichen Welt, sind

[5] Brinkmann: ebd. S. 317.
[6] Brinkmann: ebd. S. 320.
[7] Den Begriff „Motiv" möchte ich hier mit Seuffert von seiner Grundbedeutung her umschreiben als „... ein Mittel, etwas in Bewegung zu setzen. Das Thema, der Wesensinhalt, sowohl Stoff als Auffassung in sich begreifend, wird durch Motive geschoben, gehemmt usf." (Seuffert: Beobachtungen über dichterische Komposition I, ebd., S. 600, Anm. 1). Auch Kayser geht von dieser Grundbedeutung aus.

Tadeusz noch fremd (79—89). Im zweiten Teil erzählt die Dichterin besonders von der Arbeit im Garten und schildert, wie der Kleine sich allmählich aus der Welt der Erwachsenen löst und in dem Märchenland seiner eigenen Welt untertaucht, in welche die Welt der Erwachsenen gleichsam nur in gespenstischen, unwirklichen Geräuschen eindringt. In dieser Märchenwelt ist sein Tod nicht tragisch empfunden, sondern wie eine Rückkehr zur Natur geschildert, aus der sich Tadeusz in die Welt der Erwachsenen gewissermaßen nur für kurze Zeit verirrt hat (89—98).

Die Erzählung beginnt mit Chwedora, der Frau des Gutsknechtes Klemens, und schildert sie realistisch, d. h. sie beschreibt Chwedora, obwohl sie nicht so „schön" ist wie Hanka in O b r a z e k und obwohl sie sich nicht scheut, jede Arbeit zu verrichten. So kehrt Chwedora am frühen Morgen das Haus, fegt den Kehricht, aber in der Eile nur in die Ecke der Stube und kocht das Mittagessen vor, um es dann schnell verzehren zu können (79). Ihrem Aussehen nach ist Chwedora eine junge, hochgewachsene, kräftig gebaute Frau mit grober, dunkler Haut an Gesicht und Händen, mit niedriger Stirn und kleiner Stupsnase; sie ist nicht schön, aber gesund (79).

Für Tadeusz bereitet sie gerade ein Töpfchen mit Milch und ruft dann den Namen des kleinen Helden in die Stube, ohne daß er irgendwo wahrnehmbar wäre; er bildet mit den Gegenständen des Raumes sozusagen noch eine Einheit und muß in die Welt der Erwachsenen erst gerufen werden. Als die Mutter ihn ruft, schläft er auf einer Pritsche und ist mit einer Decke völlig zugedeckt; er steht aber sofort auf, als er von Milch hört, die er sogleich begierig zu schlürfen beginnt. Als er sie ausgetrunken hat, will er sich wieder unter der Decke verkriechen; nur die Drohung mit dem Leibgurt (dziaha), der als Motiv einer Herrschaft der Erwachsenen über seine kleine Welt immer wieder auftaucht (81; 82; 86; 92), zwingt ihn, in der Welt der Erwachsenen zu bleiben (81 ff.). Dann trippelt Tadeusz mit seiner Mutter zur Arbeit. Doch sträubt er sich gegen diese ihm unverständliche Welt und möchte lieber zu seinem Vater (82; 86). Unterwegs tritt Chwedora mit Tadeusz in die Kapelle zum Bild der Gottesmutter, um dort mit dem Kleinen zu beten und ihn ihrem Schutz anzuvertrauen (85).

Hier taucht zum ersten Mal das Motiv der Kapelle aus der Welt der Erwachsenen auf, das in der Erzählung mehrfach vorkommt (84;

90; 98) und in der Struktur eine wichtige Funktion ausübt. Aber auch diese Welt ist dem Kleinen noch fremd; sobald er nämlich die Stimme seines Vaters hört — ein echtes Motiv aus seiner Kinderwelt —, der beim Ackern durch Zuruf seine Pferde antreibt, da gibt der kleine Held nicht eher Ruhe, bis er die widerstrebende Mutter zu seinem Vater gezerrt hat. So vereint das Kind hier äußerlich die Ehepartner (87), die es dank seiner Geburt schon innerlich zusammengeführt hat (85).

Plappernd führt nun der Kleine die Erwachsenen zum erstenmal in seine Welt ein, in der Białuśka, die Kuh, und der Hund Rubin eine große Rolle spielen. Als er aber auf die Welt der Großen und auf Zeitangaben zu sprechen kommt, da verhaspelt er sich zwischen „gestern" und „morgen", kommt nicht mehr zurecht und schweigt schließlich (87). Mutter und Sohn verabschieden sich dann vom Vater, der ihnen lange nachschaut und ab und zu die Gestalt der beiden durch das Grün des benachbarten Gartens schimmern sieht. Schließlich tauchen sie darin ganz unter, nur das Vogelstimmchen des Kleinen ist hin und wieder zu hören (88 f.).

Auch der Garten ist geteilt in die Welt der Großen und die Welt des Tadeusz. In der Welt der Großen herrschen mühevolle Arbeit und das ständige Antreiben zur Arbeit mit dem als Motiv verwendeten Schreckmittel der „Sünde" (hrech-grzech — 90; 91; 92; 98), das als Motiv eine ähnliche Rolle spielt wie in der Welt des Tadeusz der Leibgurt seiner Mutter (dziaha). Die „Sünde", die der Aufpasser den arbeitenden Frauen ständig vorhält, besteht darin, daß sie sich bei der Arbeit ein wenig aufrichten, um zu verschnaufen, oder ein Wort miteinander wechseln und so dem Gutsherrn die Zeit „stehlen".

Chwedora versucht den Kleinen an die Ordnung dieser Welt der Erwachsenen zu binden, und zwar mit Mitteln aus seiner Kinderwelt. Zunächst hält sie ihn mit einem Stück Brot, dann mit dem Versprechen, er dürfe nach Feierabend zu Pferde reiten, zum Schluß droht sie ihm mit dem stets wirksamen Leibgurt. Dann aber vergißt Chwedora ihren Tadeusz doch für eine Weile, die er nutzt, um in seiner eigenen Welt auf Entdeckungen auszugehen.

Auf seiner Entdeckungsreise locken ihn Motive immer tiefer in das Märchenland des Gartens. Zuerst ist es das Motiv der Meise (sikorka — 92; 93), das am Ende der Entdeckungsreise wieder auftaucht (97; 98); es ist, auch wörtlich verstanden, das Leitmotiv, das den Kleinen zu seiner Entdeckungsreise verleitet und ihn tiefer in den

Garten führt. Auf seinem Wege spürt er ihm stets nach, und es wird auch zur unmittelbaren Ursache seines Todes: Tadeusz ertrinkt, weil er nach der Meise hascht und in den Tümpel fällt (97).

Nachdem er also seiner Mutter davongeschlichen ist, trippelt er der Meise nach und entdeckt immer neue Herrlichkeiten des Gartens. Zuerst sind es Dotterblumen (nagietki), die ihn entzücken (93), dann erschrickt er vor der Vogelscheuche (strach), die der Gärtner auf einem Baum befestigt hat (94); dagegen erkennt er mit Wonne die ihm längst bekannten Spatzen (worobije = wróble — 94) wieder, läßt sich Erbsenschoten schmecken (95) und pflückt schließlich ein Sträußchen Vergißmeinnicht, wobei eine Blume für das Hoffräulein und die andere für die himmlische Dame sein soll. So geht sein Entdekkungsgang weiter, bis sein kleiner Körper im Tode wieder ganz von der Natur aufgenommen wird, die ihn — zur Freude der Erwachsenen — für kurze Zeit aus ihren Armen entlassen hat. Als er tot ist, geht das Leben der Natur seinen gewohnten Gang weiter, als sei nichts geschehen, und auch die Menschen merken von seinem Tode nichts (98).

Offensichtlich sieht die Dichterin selbst in Tadeusz ein Stück Natur, wenn sie anläßlich eines Selbstgespräches der Chwedora, das sie in Gegenwart des Kleinen über das gute Wetter führt, ohne daß Tadeusz eine Antwort gibt, erläuternd sagt: Tadeusz hat nicht geantwortet, denn er dachte gar nicht, daß das Wetter gut war; er spürte es nur in sich, und sein ganzer Körper schwelgte in Lust, die in ihm überschäumte (84).

Wie die Natur, blicken auch die Fräulein des Gutshofes und die Kapelle mit der himmlischen Dame teilnahmslos auf den Tod des Tadeusz, der sich im Raum zwischen ihnen vollzieht; denn Gutshof und Kapelle sind immer zusammen genannt und stets einander zugeordnet. Wiederholt wird in nahezu stereotypen Wendungen hervorgehoben, daß sie über alles hinweg auf einander schauen und zum Geschehen zwischen und neben ihnen sich gleichgültig verhalten.

„Die Kapelle war hoch und so gebaut, daß sie zur Straße im Profil stand und mit der Öffnung der Nische zum Hof" (84). „Die Kapelle mit ihrer hochangebrachten Nische und dieser breite, schattige Gang (des Gutshofes) standen einander direkt gegenüber, und über den weiten Raum (in dem diese Geschichte sich abspielt) schauten sie auf einander durch das breite Fenster, das die unterbrochene Reihe der

Linden bildete" (90). „Über dem schäumenden Meer des blühenden, verliebten, singenden, leuchtenden Lebens (mit dem Toten — v. V.) erhob sich auf der einen Seite der schattige Gang des Gutshofes, auf der anderen Seite die Kapelle mit der heiligen Statue. Sie schauten auf einander durch das breite Fenster der unterbrochenen Lindenreihe" (98).

Bei so auffälligen Wiederholungen kann es sich nicht um einen Zufall handeln, daß Hof und Kapelle stets auf einander schauen und neben und zwischen sich nichts wahrnehmen, sondern es kann nur strukturelle Absicht sein. Betont wird diese Tatsache noch dadurch, daß Orzeszkowa den Gutshof wie eine Idylle schildert. Er schimmert silbern in der Sonne und ist überaus schön. Drei Frauen schweben im schattigen Gang gleich Bildern von Heiligen. Eine von ihnen, gehüllt in ein golden schimmerndes Kleid, schneidet mit schneeweißen Händen Blumen (91). Zu beachten ist dabei noch, daß die Dichterin diese Idylle erst dann folgen läßt, als sie die harte Arbeit der ständig angetriebenen Knechtsfrauen geschildert hat (90 f.); zudem ist die Idylle aus der Sicht der proletarischen Chwedora gezeichnet, d. h. also verfremdet, und das um so mehr, als auch Chwedora, deren ganzes Leben nur aus harter Arbeit für den Hof besteht, Hof und Statue als Einheit sieht (święte obrazki = heilige Bilder, sagt sie von den drei Frauen — 91).

Ähnliches geschieht, als Tadeusz den Strauß Vergißmeinnicht pflückt und dabei abwechselnd eine Blume für die himmlische Dame und eine für das Fräulein des Hofes zum Strauß fügt (Hetyj dla Bozi! Hetyj dla panienki . . . 96 f.). Auch hier wird das Zueinander von Hof und Kapelle verfremdet, zumal die Statue für den Kleinen etwas Schreckenerregendes darstellt („Bozia', *trwożnie* wymówiło dziecko" — 85). Offenbar klagt die Erzählung Hof und Kapelle an und es erhebt sich die Frage, warum wohl die Dichterin so radikal anklagt, was sich nach der Bestätigung von M. Żmigrodzka sonst nirgends in den Werken der Orzeszkowa wiederholt. Żmigrodzka führt das in ihrer Untersuchung der Bauernfrage bei der Dichterin darauf zurück, daß Orzeszkowa die feindliche Einstellung des orthodoxen ukrainischen Bauerntums gegen den katholischen Glauben der ehemaligen polnischen Herrenschicht auf die ganz anders gelagerten weißrussischen Verhältnisse — in denen diese Geschichte spielt — übertragen hat. Die Dichterin wolle damit offenbar zeigen, wie die

Religion der herrschenden Klasse zum Werkzeug der Klassenunterdrückung werden könne.[8]

Diese Deutung ist jedoch nur dann stichhaltig, wenn feststeht, daß Orzeszkowa den T a d e u s z von vornherein für das „Kiewer Buch" geschrieben hat, weil dann eine solche Tendenz wohl einen Sinn haben könnte, der aber bei einer Bestimmung der Erzählung für die tschechische Zeitschrift kaum vorhanden wäre. Die oben zitierte Stelle aus dem Brief an Gawroński, die für eine Versöhnung der Gegensätze in jeder Hinsicht spricht und durchaus für das Gesamtwerk der Dichterin Geltung beanspruchen kann, macht jedoch die Deutung von Żmigrodzka unglaubhaft. Der eigentliche Grund für diese religionsfeindliche Einstellung ist offensichtlich in einer religiösen Krise der Dichterin zu suchen, die gerade in dieser Zeit den Höhepunkt erreicht zu haben scheint. Die Ablehnung der Religion in ihrer ererbten Form gehört außerdem ganz allgemein zum Programm des polnischen Positivismus[9]; bei der Dichterin im besonderen handelt es sich wohl um eine persönliche Krise.

In einem Brief vom 18. VIII. 1884, also um die Zeit, da der T a d e u s z abgeschlossen wurde, schrieb Orzeszkowa von dieser ihrer religiösen Krise an Karłowicz: „Wissen Sie darum, daß ich seit langer Zeit all meinen k i n d l i c h e n Glauben verloren habe und nun das Recht besitze, mich eine Positivistin zu nennen, sei es auch nur deshalb, weil ich von aller Übernatur in meinem Gewissen und mit meinem Munde laut, ehrlich und mutig sagen kann: ich weiß nicht! Und dennoch, je länger ich lebe und auf diese arme, ringende Welt schaue, die so schrecklich und auf so viele Arten leidet, um so öfter kommt mir die Frage in den Sinn: ob der Verlust der Illusionen und Tröstungen, die der religiöse Glaube der Welt bisher gebracht hat, für sie nicht ein Unglück mehr bedeuten wird? ... Für mich jedenfalls — vielleicht leider! — ist es unmöglich, daran (an die Übernatur) zu glauben; woraus sich klar ergibt, daß es mir unmöglich ist, etwas zu verkünden, woran ich selbst nicht glaube ..."[10]

[8] Ż m i g r o d z k a: Kwestia chłopska ... S. 150.

[9] Nach K. Puškarevič ist vom polnischen Positivismus allgemein zu sagen, daß zu seinem Programm der radikale „Bruch mit den klerikaladligen Traditionen im öffentlichen Leben" gehörte (P u š k a r e v i č: Ein Brief von E. Orzeszkowa an Saltykov-Ščedrin. In: ZSPh 8, 1931, S. 433—436, Zit. S. 433).

[10] Listy. Bd. 3, Br. 42 an Karłowicz, S. 66.

Die religiöse Krise der Dichterin kann jedoch nicht lange gedauert haben, denn schon in einer kritischen Stellungnahme zu diesem Werk aus dem Jahre 1889 fehlt diese Anklage von Hof und Kapelle vollständig, so als sei die Dichterin sich ihrer gar nicht mehr bewußt. Der Ausdruck „Verlust der Illusionen und Tröstungen" der Religion läßt den derzeitigen geistigen Standort der Dichterin in einer bestimmten Richtung vermuten.

Tatsächlich gewinnt man aus der Strukturanalyse dieser Erzählung den Eindruck, daß hier die Religion im Sinne von Karl Marx[11] als Ideologie und Mittel des Klassenkampfes dargestellt wird. Das scheint besonders daraus hervorzugehen, daß Gutshof und Kapelle und ihre Beziehungen zueinander von der proletarischen Chwedora gesehen und aus ihrer Sicht geschildert werden; so scheinen mit der Verfremdung deutlich klassenkämpferische Absichten ausgedrückt zu sein im Gegensatz etwa zur Verfremdung der Gartenlandschaft, in der sich nur eine poetische Absicht kundtut. Obwohl das in dieser Erzählung so oft angewandte poetische Mittel der Verfremdung weder an eine bestimmte Literatur noch an eine bestimmte Epoche der Literatur gebunden ist, scheint ihm doch in diesem Werk der Dichterin eine besonders wichtige Rolle zuzukommen.

An drei Umschreibungen des Begriffs Verfremdung, die zeitlich auseinanderliegen, soll der Versuch gemacht werden, das Wesen dieses

[11] Nach H. Barth kommt das ideologische Bewußtsein in der Auffassung von Marx aus dem Zerfall des Menschen in seine Idee und seine Wirklichkeit. Dieser Auflösungsprozeß ist durch eine generelle Deformation der ursprünglichen Lebensverhältnisse gekennzeichnet: anthropologisch bedeutet er den Verlust der Freiheit und die Entstehung des ideologischen Bewußtseins; ökonomisch die unfreiwillige Teilung der Arbeit, welche „Zwangsarbeit" und Privateigentum bedingt; soziologisch die Entstehung der Klassen, des Klassenkampfes und des Staates. Barth fährt wörtlich fort: „Das ideologische Bewußtsein schafft zweierlei: einerseits die überweltliche religiöse Ersatzwelt, in welcher der Mensch einen illusionären Trost für sein reales Elend sucht, und andererseits eine Philosophie, deren Zweck sich darin erschöpft, die bestehenden sozialen Verhältnisse und ihre rechtliche und machtmäßige Ordnung zu „apologetisieren" und sie als Manifestation des Willens der Gottheit oder der überzeitlichen Vernunft darzustellen . . ." (Hans Barth: Wahrheit und Ideologie, Zürich 1945, S. 146f.). Beides, der „illusionäre Trost" und die „Apologie der bestehenden sozialen Verhältnisse" lassen sich in dem Werk aufzeigen: Chwedora flüchtet sich aus ihrem Elend zur Kapelle und empfiehlt den kleinen Tadeusz dem Schutz der himmlischen Dame; doch zeigt diese keine Anteilnahme für das Kind. Ebenso gleichgültig ist die Dame gegenüber dem Elend der Eltern des Kleinen. Sie schaut nur unverwandt auf

poetischen Mittels zu erkennen und seine Funktion in diesem realistischen Werk zu untersuchen.

1) „Er (der Begriff der Verfremdung) ist der Dichtung schon seit jeher geläufig gewesen, ja man darf sagen, daß er wesenhaft zu ihr gehört. Das dichterische Wort trifft uns, indem es eine scheinbar vertraute Welt, in der wir selbstsicher und achtlos geworden sind, aufreißt und in ihrer unbegreiflichen Widersprüchlichkeit oder Herrlichkeit neu enthüllt."[12]

2) „Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt."[13]

3) „Soviel ist mir bei meinen wenigen Erfahrungen klar geworden, daß man den Leuten, im ganzen genommen, durch die Poesie nicht wohl, hingegen recht übel machen kann, und mir deucht, wo das eine nicht zu erreichen ist, da muß man das andere einschlagen. Man muß sie inkommodieren, ihnen ihre Behaglichkeit verderben, sie in Unruhe und in Erstaunen setzen. Eines von beiden, entweder als ein Genius oder als ein Gespenst muß die Poesie ihnen gegenüber stehen. Dadurch allein lernen sie an die Existenz einer Poesie glauben und bekommen Respekt vor den Poeten."[14]

---

den Hof und seine Menschen mit ihrer ungerechten sozialen Ordnung, die damit als „Manifestation des Willens der Gottheit" erscheint und unaufhebbar wird.
Wie es scheint, läßt sich jedoch b i s h e r — von zehn vorgesehenen Briefbänden sind erst fünf erschienen — nicht nachweisen, daß Orzeszkowa diese Ideen unmittelbar von Marx übernommen hat, vielmehr handelt es sich, wie der übrige Text des zitierten Briefes an Gawroński deutlich macht, wohl nur um eine persönliche religiöse Krise. Orzeszkowas Verhältnis zum Sozialismus, wie es besonders aus einer bedeutenden, aber wesentlich späteren Äußerung, nämlich dem Fragment einer Broschüre aus dem Jahre 1906 mit dem Titel „An die Polnische Sozialistische Partei", die 1892 begründet wurde, deutlich wird, scheint eine solche Entlehnung ebenfalls auszuschließen (Listy. Bd. 3, Br. 52 an Drogoszewski, S. 207 und Anm. 6 S. 398—407). Die Dichterin wendet sich in der Broschüre deshalb an die Partei, weil diese sich „polnisch" nennt (dlatego, że nazywacie się partią polską — 398); sie lehnt den Klassenkampf und Materialismus ausdrücklich ab (404 f.) und hofft, daß die Partei sich in idealistischer Richtung (w kierunku idealistycznym — 405) entwickeln werde. — Żmigrodzka stellt zwar den Mißbrauch der Religion durch den schmarotzenden Adel fest, bringt aber die Auffassung der Dichterin mit dem Ideologiebegriff von Marx auch nicht in Verbindung (Ż m i g r o d z k a: Eliza Orzeszkowa. Wstęp do: Eliza Orzeszkowa, Wybór Pism. Warszawa 1952, S. VI—XXXII, Zit.: S. XXV).

[12] R. G r i m m: Bertolt Brecht. Nürnberg 1959, S. 9.

[13] B. B r e c h t: Schriften zum Theater. Berlin—Frankfurt 1957, S. 150.

[14] Fr. S c h i l l e r: Brief an Goethe vom 17. VIII. 1797.

Alle drei Umschreibungen meinen im Hinblick auf die Poesie die gleiche Sache, auch wenn Schiller den Begriff der Verfremdung nicht gebraucht und Brecht ihn sonst meistens als Klassenkampfmittel auf die gesellschaftliche Wirklichkeit bezogen wissen will, wie es ja auch in der vorliegenden Erzählung bei der Verfremdung von Schloß und Kapelle der Fall ist. Die Begriffserklärungen beleuchten jedoch die Wirkung der Verfremdung aus einem jeweils verschiedenen Blickwinkel: Schiller hat in erster Linie die beabsichtigt-beunruhigende Wirkung der Kunst unmittelbar auf das Publikum und die sich daraus ergebenden Folgen für den Poeten und die Poesie im Auge. Brecht und Grimm betonen stärker die künstlerische Neuschöpfung mit dem Mittel der Verfremdung, und zwar in der Weise, daß eine gewohnte Welt „fremd" gemacht wird.

Für Orzeszkowa scheint die Verfremdung eines der Mittel zu sein, den Wirklichkeitsbereich — im Sinne des Realismus — zu erweitern, obwohl, wie schon gesagt, das Mittel der Verfremdung weder an eine bestimmte Zeit noch an eine bestimmte Literatur gebunden ist.[15]

Brinkmann verweist in dem genannten Buch auf J. Cocteau, dessen Vorstellung vom Realismus sich mit dem Begriff der Verfremdung nahezu deckt. Cocteau formuliert seine Auffassung wie folgt: „Wahrer Realismus entkleidet die Dinge ihrer wahren Zusammenhänge und isoliert ihr fremdartiges Wesen. Unser Name des Morgens vom Briefträger in einem einsamen Hotelkorridor gerufen, erscheint uns absurd und spukhaft. Ein Fauteuil Louis-Seize, vor einem Antiquitätenladen auf dem Trottoire angekettet, frappiert uns. Was für ein drolliger Hund! Es ist ein Fauteuil Louis-Seize; in einem Salon hätten wir ihn nicht bemerkt. Chirico[16] zeigt uns die Realität, indem er sie entwurzelt. Er versetzt ein Haus, ein Ei, einen Gummihandschuh,

[15] „Das antike und mittelalterliche Theater verfremdete seine Figuren mit Menschen- und Tiermasken, das asiatische benutzt noch heute musikalische und pantomimische Verfremdungseffekte" (B r e c h t: Schriften zum Theater, S. 150). Der russische Literarhistoriker V. Šklovskij nennt die Verfremdung in einer Untersuchung von L. Tolstojs Roman „Krieg und Frieden" „ostranenie" (V. Š k l o v s k i j: Material i stil' v romane L'va Tolstogo „Vojna i mir". Moskva 1928, S. 110). In einem anderen seiner Bücher taucht für dieselbe Sache ein anderer Ausdruck auf, der offenbar als „calque" zu Brechts Begriff „Verfremdungseffekt" gebildet worden ist, nämlich das Wort „priem otčuždenija" (Š k l o v k i j: Chudožestvennaja proza. Moskva 1959, S. 443).

einen Gipskopf in die Wildnis und gibt ihnen die Würde von Gespenstern."[17]

In der Tat ist also dem Realismus in der Auffassung Cocteaus und dem poetischen Mittel der Verfremdnug gemeinsam, daß beide die Gegenstände für das Bewußtsein des Betrachters neu schaffen, indem sie diese aus ihrer gewohnten Umgebung reißen und sie „fremd" machen. Orzeszkowa hat in dieser Erzählung beide Mittel, den Realismus und die Verfremdung, angewandt, um den Wirklichkeitsbereich zu erweitern. Sie erschließt bisher verschlossene Tabugebiete, wie es schon in Nizin y der Fall war, indem sie sich einen Zugang zu der bäuerlich-ehelichen Welt verschafft, oder sie erschließt bekannte, poetisch vielfach schon behandelte Gebiete wie den Garten, und zwar mit Hilfe des Mittels der Verfremdung. Dieses Mittel wird von Orzeszkowa sogar im Sinne Brechts als Mittel des Klassenkampfes verwandt, um die herrschende Adelsklasse und die mit ihr verbündete Religion als Klassengegner des ländlichen Proletariats zu „entlarven".

Die Neuentdeckung der ländlichen Welt durch verfremdende Schilderung aus der Sicht des Kindes beginnt schon im ersten Teil der Erzählung. Daß die Kuh Białuśka zur Weide geht und der Hund Rubin jemanden anbellt (87), würde sonst niemand beachten, weil solche Ereignisse zu alltäglich sind; da es aber der kleine Tadeusz ist, der das alles schildert, sind diese Ereignisse dank der Poesie „fremd" gemacht, aus der Alltäglichkeit herausgerissen und auf diese Weise für den Betrachter neu geschaffen. Der Gutsgarten ist, wie Żmigrodzka bemerkt, in der polnischen Literatur von Rej, Niemcewicz, Koźmian und besonders von Mickiewicz im Pan Tadeusz prächtig geschildert worden; die Dichterin hätte also kaum etwas wesentlich Neues bringen können. Das Neue, was sie trotzdem bringt, besteht darin, daß der Garten aus der verfremdenden Sicht des Kindes beschrieben ist, und zwar offenbar zum erstenmal in der polnischen Literatur.[18] Solcherart ist der Garten neu erstanden: Das Erbsenbeet

[16] Giorgio de Chirico, italienischer Maler und Dichter, ein Wegbereiter des Surrealismus (geb. 1888). Er ist Mitbegründer der sogenannten metaphysischen Schule der Malerei, die ihren aus Elementen der Architektur, der menschlichen Gestalt u. a. komponierten Bildern einen symbolischen, oft schwer deutbaren Sinn gab (Mała Encyklopedia Powszechna. Warszawa 1959, S. 140).

[17] J. Cocteau: Gedanken. In: Die Neue Rundschau. Sept. 1930, S. 412.

[18] Żmigrodzka: Kwestia chłopska ... S. 151 f.

wird z. B. zum „Erbsenparadies" (grochowy raj), die Stangenbohnen zum „lieblichen Hain" (miły gaik — 95), die Vogelscheuche zum „Kriegsinstrument des Gärtners" (wojenny instrument ogrodników — 94) usw.

Es scheint demnach gerade diese nur 20 Seiten umfassende Erzählung die am stärksten realistische unter den Bauernerzählungen der Dichterin zu sein, und zwar aus folgenden Gründen:

1) Der bisher noch ausgeschlossene Gegenstandsbereich des Bäuerlichen ist für die Dichtung aufgeschlossen und mit dem „Kriterium der Wahrheit im Sinne von Tatsächlichkeit" (Brinkmann) geschildert.

2) Dieser Gegenstandsbereich ist zudem mit Hilfe der Verfremdung noch wesentlich erweitert.

3) Auch die „Subjektivierung der Wirklichkeit" (Brinkmann) ist dadurch bedeutend verbreitert und vertieft, daß die „Situation des Menschen in der Begegnung mit den Erfahrungen" (Brinkmann) sogar noch auf das Kind ausgedehnt wird.

Man hat die Dichterin gerade wegen dieses Werkes angegriffen und gesagt, es besitze keinerlei Bedeutung noch Idee; die Mutter hätte eben auf den Kleinen besser aufpassen sollen, und alles wäre nicht geschehen. In der Antwort gibt sich die Dichterin nicht so polemisch, wie die Strukturanalyse der Erzählung vermuten läßt. Orzeszkowa sagt, Chwedora hätte arbeiten müssen, als Tadeusz ertrank, und zwar um das Lebensnotwendige zu verdienen. Schließlich sollten — so fährt Orzeszkowa, das Nichtstun des Adels ironisierend, fort — die vornehmen Fräulein des Gutshofes sich die Geschichte vom kleinen Tadeusz zu Herzen gehen lassen, sich mit ihren Handarbeiten unter die Kinder (der arbeitenden Eltern) setzen und für die Eröffnung eines Kindergartens (ochronka) Sorge tragen. Diese kritischen Anmerkungen zum Werk sind in einem kleinen, im Jahre 1889 unter dem Titel „Das kleine Geschöpf" veröffentlichten Beitrag zu lesen.[19] Als „private" Urteile über das Werk empfehlen sie demnach den leidenden kleinen Helden ebenso dem Mitleid der adligen Herren, wie es in der Erzählung O b r a z e k mit Hilfe des strukturgebundenen poetischen Mitleids geschehen ist.

So wird an dieser Stelle deutlich, wie kraß der Unterschied zwischen der poetischen, mit Hilfe der Struktur gemachten Aussage und der „privaten" Meinung des Dichters sein kann. Vielleicht zeichnen

[19] O r z e s z k o w a: Małe stworzenie. In: Pisma. Bd. 52, S. 57—60.

sich hier zugleich auf engstem Raum die Pole ab, zwischen denen die Bauernfrage innerhalb der untersuchten Werke sich wandelte. Verglichen mit der poetischen Aussage des Erstlingswerkes — die dort mit der „privaten" übereinstimmen dürfte —, scheint die „private" Auffassung der Bauernfrage im Tadeusz gleichgeblieben oder zur ursprünglichen Auffassung zurückgekehrt zu sein. Hingegen ist die poetische Auffassung im Tadeusz zu der fünf Jahre später geäußerten „privaten" diametral verschieden. Zwischen beiden liegt, wie aus der Untersuchung des Romans Nad Niemnem noch ersichtlich wird, der Umbruch des Jahres 1886/87.

Der Tod des kleinen Helden ist in sich betrachtet nicht tragisch; der Kleine taucht in der Erzählung gewissermaßen aus der Natur, zu der er mehr zu gehören scheint als zu den Menschen, in die Welt der Erwachsenen auf, bringt die Ehe seiner Eltern in Ordnung und ist ihnen Freude und Trost, so daß sie ihn weit mehr nötig haben als er seine Eltern. Er löst sich sehr leicht von ihnen in seine eigene Welt, wohin die Natur ihn entführt.

Die Tragödie erleiden viel mehr seine Eltern, die Tag für Tag schwer arbeiten müssen, um für sich und besonders für ihn den Lebensunterhalt zu verdienen; aber gerade infolge dieser rastlosen Arbeit verlieren sie ihren kleinen Sohn. Eine Anklage der sozialen Umstände etwa in Äußerungen des unterdrückten Landproletariats ist nirgends ausgesprochen noch hat die Dichterin eine Anklage — etwa in der Form einer Tendenz — irgendwo in der Erzählung ausgedrückt. Diese Anklage ist in der Erzählung allein von der Struktur getragen und besonders mit Hilfe des poetischen Mittels der Verfremdung ausgedrückt. Auf diese Weise ist sie objektiv geformt und gerade dadurch so nachdrücklich und radikal: Die Idylle der blumenpflückenden Fräulein des Gutshofes, die unmittelbar auf die Schilderung der schwerarbeitenden Knechtsfrauen folgt, ist mit den Augen der Chwedora gesehen und darum verfremdet. Die verfremdete Idylle klagt gerade deshalb um so nachdrücklicher — gewissermaßen poetisch-objektiv — an, weil Chwedora selbst keine Anklage ausspricht, sondern nur „objektiv sieht".

Ähnlich ist es beim kleinen Tadeusz. Er treibt nur ein Kinderspiel, als er beim Blumenpflücken eine Blüte für das Fräulein und eins für die Dame in den Strauß steckt: aber eben dieses sein kindlich-unbewußtes Tun, das die Dame mit dem Fräulein gleichsetzt, klagt so hart an.

Besonders unerbittlich geformt ist die Anklage durch die dreimalige Zuordnung von Hof und Kapelle: Beide schauen verloren aufeinander, ohne einen Blick dafür zu haben, was neben oder zwischen ihnen geschieht. Außerdem ist diese Gegenüberstellung in nahezu stereotypen Redewendungen dargestellt, womit die kalte Teilnahmslosigkeit von Hof und Kapelle gegen das menschliche Geschehen, das sich zwischen ihnen ereignet, drastisch betont wird.

Die Erzählung endet damit, daß sie die teilnahmslose Gleichgültigkeit von Hof und Kapelle angesichts des toten Tadeusz anklagt; das sorglose Leben auf dem Gutshof geht nämlich seinen gewohnten Gang weiter: „Vor dem Gartenweg brach eine Frau Rosen und Georginen, ihr Antlitz und ihre leuchtenden Hände strahlten weiß wie Schnee" (98). Erhaben über der Erde und ihrem Leid steht auch die Dame in der Kapelle: „In der Nische der Kapelle leuchtete und glänzte die Krone der heiligen Statue wie ein im Äther aufgehängter Stern, strahlend und unbewegt" (98).

So läßt sich zusammenfassend am Schluß dieses Kapitels feststellen, daß die in der Erzählung formulierte soziale Anklage von der Dichterin weder in einer Tendenz geformt noch auch von einer der handelnden Personen ausgesprochen wird. Sie ist nur mit Hilfe poetischer Mittel ausgedrückt, aber gerade deshalb so klar und hart wie Kristall.

Die Bauernfrage ist unter solchen Umständen in der Erzählung ohne jeden Ausweg und ohne Hoffnung dargestellt, viel düsterer als etwa in N i z i n y. Krystyna hatte dort trotz aller Katastrophen doch noch einen Ausweg, die Zuflucht nach oben, zu Gott. Die Erzählung endete dort tatsächlich mit einem Hoffnungsstrahl (fünf Rubel für Filipek). Hier, im T a d e u s z, ist der Weg nach oben verschlossen, denn die Ordnung des Gutshofes ist mit der Ordnung der Kapelle identisch und damit für die gläubige Chwedora und ihren Mann unaufhebbar. Die soziale Ordnung ist hart und ungerecht; die Klassenvertreter dieser Ordnung sind zwar persönlich nicht Unmenschen, sie leben aber in einer sorglosen Idylle und lassen das gutgläubige Dorfproletariat für sich fronen. Klemens war früher stets traurig, weil er keinen eigenen Grund und Boden besaß und als Knecht von der Gnade seines Herrn leben mußte. Viel Geld hat er beim Schnaps und infolge eines Prozesses um ein Stück Boden verloren (88). Die Zukunft war düster. Als aber der Kleine geboren wurde, da schwur Klemens, aus Liebe zum Kind keinen Tropfen

Alkohol mehr zu trinken, und er hielt seinen Eid. Seitdem das Kind da war, schonte er auch seine Frau und zankte nie mehr mit ihr; es gab keine Sorgen um die Zukunft (85), obwohl sich an den sozialen Verhältnissen nichts geändert hat. In Wirklichkeit hat sich aber im Leben der beiden Eheleute alles geändert. Dank dem Kleinen sind sie zueinander besser geworden; sie sind mit ihrem Söhnchen glücklich, voller Hoffnung für die Zukunft und fühlen sich stark genug, das harte Leben zu meistern.

Was aber soll nun werden, da Tadeusz tot ist? — Wird Klemens wieder trinken und mit Chwedora zanken? Wird es aufwärts gehen oder wird er sein Leben lang hoffnungslos Knecht bleiben und von früh bis spät mit seiner Frau arbeiten müssen, nur um das nackte Leben zu fristen?

V. Dziurdziowie

(Die Dziurdzia-Männer — 1885 — Bd. 14)

Zur Bauernfrage scheint diese Erzählung nur mittelbar etwas Neues zu bringen, denn im Vordergrund der Handlung steht der dörfliche Aberglaube und der durch ihn bewirkte furchtbare Totschlag einer „Hexe"; bei näherem Hinsehen liegen die Dinge jedoch etwas anders.

Der Schauplatz der Handlung ist das Dorf Sucha Dolina, das nicht gerade von Habenichtsen bewohnt ist. Die Dichterin nennt als Beruf der Dziurdzia-Männer: Bauern, Landwirte, Bodenbesitzer (6). Auch das äußere Bild des Dorfes ist gut: Die meisten Hütten erwecken den Eindruck von Wohlstand (12). Die Besitzlage der einzelnen ist nicht schlecht, wenn auch deutlich differenziert. Es heißt, die Not habe zwar dann und wann ins Dorf geschaut, aber doch nur in die allerärmsten Hütten. Die wohlhabendsten sehen so aus, als wenn in ihnen nicht nur Brot, sondern auch Milch und Honig, ja sogar Geld nicht fehlten (12). Das ist eine für das damalige Polen, 20 Jahre nach der Bauernbefreiung, günstige Entwicklung.

Aber trotz dieser kurzen Zeit haben sich schon, vor allem wohl bedingt durch die Tüchtigkeit des einzelnen, starke soziale Unterschiede herausgebildet. Wirtschaftlich ist das Dorf auf sich selbst gestellt, denn der Gutshof steht in der Erzählung in keiner wirtschaftlichen Überordnung zu ihm. Die sozialen Unterschiede innerhalb der alteingesessenen Dorfbewohner, wie sie etwa zwischen Piotr und Szymon Dziurdzia sowie Szyszko, dem „Dieb", deutlich werden, sind sehr groß, werden aber in der Erzählung überdeckt und sogar zeitweise überbrückt, und zwar vom gemeinsamen Neid und Haß gegen tüchtige und erfolgreiche Zugewanderte.

Die Erzählung hat folgende Fabel: In ein Dorf, in dem der Hexenglaube noch lebt, wandert ein Mädchen mit seiner zauberkundigen Großmutter ein. Das Mädchen ist tüchtig und bringt es zu etwas;

es ist schön, wird von vielen Burschen umworben und verheiratet sich gut. Das Dorf mißtraut zunächst der fremden Schönen, die sich, wie manche im Dorf — nur mit mehr Erfolg — auf „Zauberei" versteht, beneidet sie dann um ihren Erfolg und ihr Glück, und erklärt sie schließlich zur Hexe. Einige Männer, die sie aus persönlichen Gründen hassen, erschlagen die „Hexe" im Rausch, werden dafür vor Gericht gestellt und verurteilt.

Die Dichterin holt sich den Stoff mitten aus dem Leben, d. h. in diesem Falle aus dem Gerichtssaal, und nimmt ihn so aus der realen Welt und nicht aus ihrer Vorstellung. Orzeszkowa selbst sagt über diese Vorliebe zum Realismus scherzhaft, seit einer gewissen Zeit habe sie völlig zu phantasieren aufgehört und müsse unbedingt sehen, hören, betasten, um schreiben zu können. Sie wisse nicht, ob das eine Erscheinung des Alters sei, das die Vorstellungskraft abkühle, oder der Reife, die eine starke Abneigung gegen Märchen habe, und seien es auch die schönsten.[1] Nach Briefen an Meyet ist die Erzählung zwischen dem 17. 12. 1884 und dem 4. 1. 1885 fertiggestellt worden.[2] Chmielowski brachte sie 1885 in der Zeitschrift „Ateneum" heraus; im Jahre 1888 erschien sie in Buchform. Als Titel hat Orzeszkowa den Geschlechtsnamen der Täter gewählt.

Die Helden dieser dramatischen Handlung sind Pietrusia, die „Hexe", mit ihrem Mann Michałko Kowalczuk und ihrer Großmutter Aksena auf der einen Seite, die vier Dziurdzia-Männer: Piotr, sein Bruder Szymon und sein Vetter Stefan mit ihren Frauen sowie Klemens, der Sohn des Piotr, auf der anderen. Das Dorf steht zwischen beiden Parteien und spielt keine wichtige Rolle.

Warum Pietrusia zur Hexe erklärt wird, hat viele Gründe. Der erste und grundlegende scheint der zu sein, daß sie nicht aus dem Dorf stammt, sondern mit ihrer Großmutter zugewandert ist und anders lebt, als es im Dorf üblich ist. Während nämlich im Dorfe jeder vom anderen bis in die Einzelheiten alles weiß (36 f.), ist die Vergangenheit der beiden Zugewanderten völlig unbekannt und somit der Legendenbildung ausgesetzt. Der zweite Grund ist wohl darin zu sehen, daß Pietrusia „sehr viel weiß" und in jeder Hinsicht tüchtiger als die Alteingesessenen ist; vermutlich hat sie viel von ihrer erfahrenen Großmutter gelernt, weshalb man beide schon früh der

[1] Orzeszkowa: Brief an das Ehepaar Piltz v. 30. 8. 1884, zit. Pisma, Bd. 14, Anm. S. 224.
[2] Listy. Bd. 2, Briefe 42 und 43 an Meyet, S. 27.

Hexerei verdächtigte (37), obwohl noch manche Dorfbewohner an Zauberei glaubten und sie zu praktizieren suchten, wenn auch mit geringerem Erfolg als Pietrusia.

Die Großmutter hatte Pietrusia, die eine Vollwaise war, mit viel Liebe großgezogen, war dann erblindet und ließ sich nun von ihrer Enkelin versorgen. Diese arbeitete zunächst bei Piotr Dziurdzia, dem damaligen Starosta und angesehensten Bauern des Dorfes, weil dessen Frau krank geworden war.

Jetzt ist Pietrusia ein erwachsenes, hübsches Mädchen, und viele Burschen suchen ihre Gunst zu gewinnen, besonders Michałko, der Schmied, und Stefan Dziurdzia. Sie entscheidet sich für Michałko, obwohl dieser für sechs Jahre zu den Soldaten einberufen wird. Obschon Stefan seine Anträge hartnäckig wiederholt, weist ihn Pietrusia immer wieder ab, und als er zudringlich wird, verläßt sie mit ihrer Großmutter das Haus des Piotr und sucht sich eine Arbeit auf dem Gut. Selbst dorthin schickt Stefan noch einen Antrag, den Pietrusia ebenso abweist (54). Stefan heiratet dann aus Verzweiflung seine Rozalka, und die Ehe wird unglücklich. Beide hassen nun Pietrusia: Stefan, weil er abgewiesen wurde, und Rozalka, weil sie sieht, daß ihr Mann nicht sie, sondern immer noch die andere liebt.

Pietrusia aber wartet treu auf Michałko, der nach sechs Jahren tatsächlich heimkehrt und sie zur Frau nimmt. Alles das sehen die Leute als Hexerei an: daß Stefan die Pietrusia so aufdringlich liebt (55), sie ihn so hartnäckig abweist, und vor allem, daß Michałko ihr sogar als Soldat durch sechs Jahre hindurch die Treue hält (63). Einen weiteren Beweis für die „Hexereien" der Fremden sehen manche im Dorf darin, daß es Michałko und Pietrusia schnell zu etwas bringen. In Wirklichkeit kommen die beiden durch unermüdlichen Fleiß und Tüchtigkeit bald zu Wohlstand und erregen so den Neid mancher Dorfbewohner (77). Pietrusia hat also Vorzüge und auch Glück; daß sie aber als Zugewanderte die Einheimischen überflügelt, das wollen sie ihr nicht verzeihen.

Neid und Haß verhärten sich, besonders als Pietrusia in ihren „Praktiken" Erfolge hat. Als eines Tages Piotr Dziurdzia, dem sie sich verpflichtet fühlt, bestohlen wird, bietet ihm Pietrusia an, den Dieb mit Mitteln, die viele andere im Dorf ebenso kennen, ausfindig zu machen, und zwar mit Hilfe einer „Befragung" des Evangelienbuches (85 f.). Und tatsächlich entpuppt sich der so „entdeckte" Szyszko als der gesuchte Dieb; doch hat Pietrusia damit einen Feind

mehr, der ihr Rache schwört; ihr Ruf als Hexe festigt sich damit, zumal sie ein gutes Herz hat und stets hilft, wo sie nur kann. Da geht eines Sommers eine große Hitzewelle übers Land, das Gras verdorrt, viele Kühe verlieren die Milch, und man gibt einer Hexe die Schuld an diesem Unglück. Die Dziurdzia-Männer mit ihren Frauen beschließen, vor dem Dorf ein „Hexenfeuer" anzuzünden, um die schuldige Hexe auszumachen. Sie versuchen zwar, das ganze Dorf um das Feuer zu versammeln, aber außer ihnen und ihren Frauen kommt nur noch Szyszko, der Dieb, mit seiner Tochter Franka, die in Klemens Dziurdzia verliebt ist. Zur Hexe erklärt wird dann die Frau, die als erste auf das Feuer läuft. Dieses Mißgeschick trifft gerade die zugewanderte Pietrusia. Die Dziurdzia-Leute sehen damit ihre Vermutungen bestätigt, und Pietrusia gilt von nun an, gewissermaßen offiziell, als Hexe.

Ihre Großmutter rät ihr, sich jetzt ganz still zu verhalten, damit das Gerede wieder verstumme. Da Pietrusia aber ein gutes Herz hat, kann sie keine Bitte abschlagen. Als darum eines Tages Franka, die Tochter des armen Szyszko, die Klemens Dziurdzia, ohne Erwiderung zu finden, liebt, zu Pietrusia kommt und sie bittet, ihr ein Mittel zu geben, welches bewirken soll, daß Klemens sie wiederliebe und sie heirate, gibt sie ihr ein Kräutchen, das Franka Klemens später tatsächlich eingibt (129 f.). Pietrusias Rivalin, Rozalka, erfährt von diesem Kräutchen (121).

Kurz darauf erkrankt Klemens schwer, weil er, von einem Platzregen überrascht, auf einem nassen Heuhaufen geschlafen hat (126 f.). Als Rozalka aber unter die Leute bringt, daß Pietrusia der Franka für Klemens ein Liebeskräutchen gegeben hat, ist — wider besseres Wissen — allen die Ursache der Krankheit sofort klar: Die Hexe hat statt eines Liebeskräutchens ein Todeskraut gegeben (128 ff.). So wird Pietrusia auch von Piotr und seiner Familie gehaßt und ihr Ruf als übelwollende Hexe ist unumstößlich. Der unglückliche Stefan hat kurz darauf mit Pietrusia einen Wortwechsel, bei dem er sich ihr wiederum unziemlich nähert und schroff zurückgewiesen wird. Sein aus verletztem Stolz geschürter Haß ist nun unwiderruflich (148). Schließlich kommt auch noch Szymon, um bei Pietrusia für seine hungernde neunköpfige Familie Geld zu leihen, da er der ärmste der Dziurdzia-Männer ist und von seinen Verwandten keine Hilfe erwarten darf. Szymon glaubt nämlich, Pietrusia als Hexe könne jede Summe Geldes von ihrem „Freund", dem Teufel, erhalten

(178); er ist auf diesem Bittgang schwer betrunken. Pietrusia wirft ihn zwar aus dem Haus, hat aber einen neuen Todfeind.

Als sie darauf einmal ins Dorf gehen muß, wird sie wie eine Hexe mit Stöcken geschlagen und verjagt (182). Das Schlimmste ist für sie aber, daß auch Michałko, ihr Mann, sie nicht mehr zu lieben scheint, weil er ihretwegen in Zank und Schlägereien mit den Männern des Dorfes gerät. Eines Tages aber spricht sich Pietrusia mit ihrem Mann aus, und er faßt den Beschluß, das Dorf zu verlassen und sich in der Stadt oder auf dem Gut als Schmied niederzulassen, damit seine Frau endlich Ruhe bekomme.

Pietrusia aber beschließt, am nächsten Feiertag zur Kirche in die Stadt zu gehen; dort will sie angesichts aller Bekannten beichten und die hl. Kommunion empfangen (196), um so gleichsam durch ein Gottesurteil ihre Unschuld vor aller Welt zu beweisen. Gleichzeitig will sie in der Stadt nach einer Stelle für Michałko suchen. Michałko geht aber an diesem Tage wegen einer Arbeitsstelle aufs Gut, und so begibt sich seine Frau allein in die Stadt.

Auch die Dziurdzia-Männer fahren dorthin, vor allem zum Markt, der an diesem Tage stattfindet. Keiner der Männer hat Pietrusia deshalb in der Kirche gesehen, und keiner hat so von ihrer „Rechtfertigung" erfahren. Anschließend treffen sich die Männer in der Kneipe, und es finden sich Anlässe genug, bis in die Nacht zu trinken. Schwer berauscht fahren sie dann im Schneetreiben nach Hause, kommen vom Wege ab und irren im Kreis, aus dem sie nicht mehr herausfinden können. Dabei stoßen sie auf die ebenfalls gerade heimkehrende „Hexe", der sie auch an ihrem jetzigen Ungemach die Schuld geben, und erschlagen sie.

Das Gericht erkennt allen vier Dziurdzia-Männern, Piotr, Stefan, Szymon und Klemens, die bürgerlichen Ehrenrechte ab und verurteilt sie zu 10 Jahren schwerer Arbeit unter Tage und zu lebenslangem Aufenthalt in Sibirien (222).

Aufgebaut ist die Erzählung völlig anders, als der linear dargestellte Handlungsablauf vermuten läßt. In einem Satz zusammengefaßt kann man sagen: Das Werk ist als Rahmenerzählung aufgebaut, wobei die Gerichtssitzung mit der Verurteilung der Dziurdzia-Männer, deren Katastrophe sie darstellt, den Rahmen bildet; das Geschehen aber, das zu diesem Urteil führt, wird in „aufbauenden

Rückwendungen“[3] von der Dichterin in der Binnenerzählung dargeboten und erreicht seinen Höhepunkt in der Katastrophe Pietrusias. Die Rahmenerzählung stellt die vier Dziurdzia-Männer auf der Anklagebank vor und zeigt, wie sie sich des Verbrechens schuldig bekennen. Die Dichterin nennt die Art des Verbrechens zunächst nicht und weckt so die Spannung des Lesers, die noch dadurch erhöht wird, daß Umstände genannt werden, die ein solches Verbrechen auszuschließen scheinen: Die Männer sind Bauern, Bodenbesitzer, also keine Landstreicher noch auch Proletarier, ebensowenig geborene Verbrecher noch etwa Idioten (6 f.).

Vollends unverständlich erscheint die kollektive Untat dadurch, daß die Männer als völlig verschiedene Charaktere geschildert sind. Piotr war lange Zeit hindurch Starosta (Ältester, Schulze) seines Ortes; er ist nicht mehr jung, Vater eines erwachsenen Sohnes, nämlich des mitangeklagten Klemens. Seine Erscheinung weckt Sympathien, ist er doch offenbar sehr fromm, da er im Gerichtssaal stets zu beten scheint und oft das Kreuzzeichen schlägt. Gänzlich anders zeigt sich sein Vetter Stefan: Er ist noch keine 40 Jahre alt, kräftig gebaut, aber mit einem Gesicht voller Falten, die sichtlich von großem Kummer zeugen. Seine Bewegungen und sein finsterer Gesichtsausdruck verraten Leidenschaft und Energie (8 f.). Szymon, der Bruder des Piotr, dagegen ist klein und mager, unordentlich in seinem Äußeren und dazu offenbar vom vielen Trinken blöde (9). Klemens, der Jüngste unter den Angeklagten, ist ein schmucker Bursche; er hat blondes Haar, rote Wangen und blaue Augen. Er scheint sich wegen der Tat zu schämen (9 f.).

Der Schluß der Rahmenerzählung bringt das Urteil und das symbolhafte Abtreten der Verurteilten von der hellerleuchteten Bühne des Gerichtssaales in die „schwarze Finsternis“ (czarna ciemność) des Gefängnisses. Geräuschlos schließt sich die Tür hinter ihnen. Damit endet die Rahmenerzählung, die mit dem Schluß der Gesamterzählung zusammenfällt (223).

[3] Lämmert umschreibt diesen Begriff wie folgt: „Die nachgeholte Exposition nennen wir aufbauende Rückwendung, weil der Erzähler hier Material, faktische Vorgänge zumeist, aber auch seelische Entwicklungen zusammenträgt, welches den isoliert vergegenwärtigten Handlungseinsatz in einen verständlichen Zusammenhang einfügt und gleichzeitig die Entfaltung künftiger Phasen unterbaut. Diese Art von Rückwendung ist demnach eng mit dem Fabel-Gerüst einer Erzählung verknüpft und hat eine sehr durchsichtige, aber begrenzte Bedeutung für den Gesamtverlauf“ (Lämmert: Bauformen ... S. 104).

Das erste Kapitel der Binnenerzählung beginnt mit dem Hexenfeuer, das offenbar das Herzstück des Ganzen darstellen soll. Die Erzählung holt dann vom zweiten Kapitel an — wiederum in aufbauender Rückwendung — die bisherige Geschichte der Pietrusia und ihrer Großmutter in loser Raffung in die Erzählgegenwart, die im vierten Kapitel erreicht ist (36—101).

Von da an läuft die Binnenerzählung auf die Katastrophe der Pietrusia zu. So beginnt in der Tat von der Vereinigung der durch die aufbauende Rückwendung herbeigeholten Vergangenheit mit der erzählten Gegenwart die „Entfaltung künftiger Phasen"[4] innerhalb der Binnenerzählung. Dazu bedient sich die Dichterin zweier eingelegter Geschichten, die zwar wie ein Märchen mit „es war einmal" beginnen, aber offensichtlich von tatsächlichen Begebenheiten berichten. Diese eingelegten Geschichten werden von der blinden Aksena erzählt und erfüllen in diesem Werk die Funktion einer „epischen Integration".[5]

Die erste Geschichte beginnt mit: Była, żyla (105) = Es war einmal ... in einem Dorf ein Mädchen, Marcysia mit Namen, das wunderhübsch aussah und sich zudem schön kleidete und schmückte — obwohl es arm war — so daß alle Burschen des Dorfes ihm nach-

[4] Lämmert: Bauformen ... S. 104.

[5] Der Ausdruck „epische Integration" wird in verschiedener Bedeutung gebraucht und soll deshalb in seiner Bedeutung für diese Erzählung und die folgenden Werke festgelegt werden. Hermann Meyer bezieht diesen Ausdruck auf die Ganzheit des Kunstwerkes in Analogie zum biologischen Begriff des Organismus bei Goethe, der in den Vorträgen über vergleichende Anatomie die wechselseitige Einwirkung der Teile eines Organismus mit dem Wort umschreibt, „... daß in einem organischen Körper alle Teile auf einen Teil hinwirken und jeder auf alle wieder seinen Einfluß ausübe ..." (Goethe: Jubiläumsausgabe. Bd. 39, S. 163). Meyer gebraucht für den entsprechenden Sachverhalt beim Kunstwerk den Ausdruck „Wirklichkeit und Totalitätscharakter" (H. Meyer: Zum Problem der epischen Integration, S. 301). In demselben Sinne spricht Lukácz, von Hegel ausgehend, von der „Totalität der Objekte" (G. Lukácz: Der historische Roman, S. 92). Kayser bezeichnet mit epischer Integration besonders die eingelegte Geschichte in einem epischen Werk, die den Sinn des Werkes aufschließt und auf seinen Ausgang eine Vorausdeutung gibt. In diesem Sinne erzählt im „Werther" der Held die Geschichte von dem Mädchen, das, von ihrem Liebhaber verlassen, sich den Tod gibt; Werther fügt hinzu: „Das ist die Geschichte so manches Menschen" und weist damit auf seinen eigenen Ausgang hin, zugleich stellt er damit seine Geschichte in eine größere Welt (Kayser: Sprachl. Kunstwerk, S. 178). — Ich möchte in meiner Arbeit den Ausdruck epische Integration im Sinne Kaysers, also für die eingelegte Geschichte, verwenden, für die Integration des Gesamtwerkes aber das Wort Totalität, obwohl ihm der wesentliche Goethesche Gedanke des Organismus fehlt.

liefen. Aber sie verlachte die Burschen nur und wollte keinen von ihnen. Manchmal jedoch schaute sie finster drein, verschwand für viele Tage im Wald und brachte dann verschiedene Kräuter heim, über die sie seltsame Worte sprach und geheimnisvolle Zeichen machte. Diese Kräuter halfen dann den Dorfbewohnern gegen alles: gegen Schmerzen jeder Art, gegen Langeweile, gegen Kummer, Drangsal und jede Not. Den Leuten war geholfen und so störten sie sich nicht daran, daß Marcysia so Seltsames tat und auch daran nicht, daß sie von Liebe nichts wissen wollte. Aber eines Tages verliebte sich in Marcysia ein Erzieher oder Schreiber vom Gutshof. Es erging ihm jedoch wie allen: Sie verlachte ihn und wies ihn ab, obwohl er sie flehentlich bat, sie möchte seine Liebe doch erwidern. Sie aber ließ sich nicht erweichen. Da befiel ihn eine schreckliche Wut; er fuhr in die Stadt und verklagte Marcysia als Hexe. Darauf kam die Behörde, untersuchte die Sache, nahm die schöne Marcysia mit und verbrannte sie als Hexe.

Diese Geschichte erfüllt als epische Integration in der Erzählung eine doppelte Funktion: Sie deutet zunächst das Geschehen dieses Werkes und weist auf den tragischen Tod Pietrusias hin. Marcysia stirbt zwar als Hexe, aber nicht die „Hexerei" hat ihren Tod verschuldet, sondern Rache für verschmähte Liebe, d. h. also ein ganz persönliches Motiv.

Da diese eingelegte Geschichte in ihrer Eigenschaft als epische Integration auf das Schicksal der Heldin der Erzählung hinweisen soll, deutet sie hier die Tragödie Pietrusias. Das bedeutet also: Nicht die „Hexerei" hat Pietrusia in die Katastrophe gestürzt, sondern alle die Neid und Eifersucht erregenden Momente wie Schönheit, Gesundheit, Tüchtigkeit, Erfolg und Familienglück, welche die Zugewanderte (przybłęda — 48) aus dem Dorf herausheben; der entscheidende Grund scheint aber die verschmähte Liebe und der daraus entsprungene Haß Stefans zu sein, dessen Antrag dem zugewanderten, armen Mädchen als Gnade hätte gelten müssen.

Außerdem hat diese Geschichte noch eine psychologische Funktion: Pietrusia, die das Hexenfeuer und sein Urteil bis dahin als Firlefanz ansah und deshalb singend vom Feuer fortging (33 f.), entsetzt sich nun über diesen Spruch, den sie erst jetzt infolge der eingelegten Geschichte — ganz im Sinne einer epischen Integration — ernst nimmt, da sie im Urteil der Geschichte plötzlich eine Wiederholung und Bestätigung des Spruches vom Hexenfeuer, und zwar aus dem

Munde ihrer eigenen Großmutter, erkennt. Selbst Michałko, ihr Mann, der über den Hexenunfug bisher nur lächelte, wird bei dieser Geschichte nachdenklich (107).

Die andere, später erzählte, eingelegte Geschichte hat die eben erwähnten Funktionen in noch stärkerem Maße, zumal die entscheidenden Ereignisse, die Pietrusias Schicksal besiegeln, gerade um den Zeitpunkt eintreffen, da diese Geschichte erzählt wird; Piotr mit seiner Familie ist Pietrusia wegen des Liebeskräutchens Feind geworden und Stefan haßt sie wegen der erneuten Abfuhr glühend; kurz danach kommt noch die endgültige Feindschaft Szymons hinzu. Die andere eingelegte Geschichte fängt wieder wie folgt an: Była, żyła (151 ff.) = Es war einmal ... eine arme Soldatenwitwe namens Prokopicha, die einen bedauernswerten, kleinen Jungen hatte, Prokopek genannt. Seit seiner frühesten Jugend mußte er bei fremden Leuten schwer arbeiten, um sein armseliges Leben zu fristen und wurde dabei finster wie die Nacht. Darum liebte ihn auch niemand. Oft verschwand er für viele Tage in den Wald, und es fiel auf, daß er stets Geld hatte, obschon er arm war. Als daher im Dorf Pferde gestohlen wurden, ohne daß man den Dieb fassen konnte, beschuldigte man Prokopek und schleppte ihn vor Gericht, das ihn jedoch aus Mangel an Beweisen freisprechen mußte. Aber die Dorfbewohner hielten Prokopek trotzdem für den Dieb, lauerten ihm auf und erschlugen ihn mit Knüppeln (kijami — 153).

Dieses Motiv (mit Knüppeln erschlagen) aus der als epische Integration in der Struktur der Erzählung eingebauten Geschichte durchzieht von nun an die ganze Binnenerzählung bis zum Ende und schließt sie auch ab: Als man nämlich Pietrusia kurz darauf aus dem Dorf als Hexe verjagt, stürzt sie außer Atem ins Haus und ruft: „Rettet! ... sie schlagen *schon, mit Knüppeln schlagen* sie (kijami)! Gott sei mir gnädig" (182).

Auch hier fällt die Funktion der eingelegten Geschichte als epische Integration und als psychologisches Motiv zusammen. Pietrusia ist von den ständigen Drohungen schon so zermürbt, daß sie den Tod des Prokopek als Bild ihres eigenen Todes auffaßt, dessen Nähe sie zu spüren scheint. Darum sagt sie: „Sie schlagen *schon*" — und verbindet mit dem einen Wort „schon" die Vorstellung, daß sich der Spruch des Hexenfeuers, der ihr durch die Geschichte von Marcysia und Prokopek bewußt geworden ist, in der Weise der beiden Helden an ihr zu erfüllen beginnt. Daß sie den äußeren Umständen nach den

Tod auf die Art Prokopeks zu erleiden fürchtet, hebt sie auch damit hervor, daß sie im Nachsatz den betonten Instrumentalis vor das Verbum setzt: „Mit Knüppeln (kijami) schlagen sie". Außerdem spricht sie diese Befürchtung ausdrücklich aus, als sie der Alten erzählt, wie sich alles zugetragen hat: „ O du Knecht Prokopek, ... ach du Knecht Prokopek ... warum sind mir die Worte und die Tränen deiner Mutter, der Prokopicha, wieder eingefallen?" (184).

Am Schluß der Erzählung nimmt die Dichterin außerdem bewußt Bezug auf die Geschichte mit Prokopek, da sie bei der Schilderung des Totschlags im letzten Satz der Binnenerzählung sagt: „Mit Knüppeln (kijami) zerbrachen sie ihr (Pietrusia) Brust und Rippen ..." (221), obwohl sie dieselben Knüppel auf der Seite zuvor „Querlatten" zum Sitzen nennt (poprzeczny drąg — 220).

So sind die beiden als epische Integrationen im Aufbau fungierenden eingelegten Geschichten nicht zufällig in der Binnenerzählung; sie sollen vielmehr das Geschehen deuten und auf den Ausgang hinweisen, so wie das Ende der Binnenerzählung auf sie zurückverweist, indem es ihre Deutung bestätigt. Nach dem Vorfall mit Szymon und mit dem Dorf tritt — wie in einem Drama — ein retardierendes Moment in den Handlungsablauf: die Aussöhnung Pietrusias mit Michałko, der ihr daraufhin zusagt, anderswo eine Arbeit zu suchen, damit sie endlich von der Hexengeschichte loskomme. Der Leser könnte danach — vom Aufbau her und psychologisch vorbereitet — die Katastrophe oder die Wende zum Besseren erwarten; aber es tritt etwas ganz anderes ein.

Alle Erzählfäden sind plötzlich abgeschnitten und es entsteht etwas Neues. Das 7. Kapitel (Schlußkapitel der Binnenerzählung — 198—221) fängt damit an, daß es in lebhaften Farben das Treiben auf dem Markt des Städtchens beschreibt. Dies fällt um so mehr auf, als die Dichterin nirgends in der Erzählung aus Freude am Bild beschreibt, sondern, wie etwa zu Beginn der Binnenerzählung, den Überfluß in Feld und Garten nur schildert, damit die gute Versorgungslage des Dorfes sichtbar werde (12).

Nun aber nimmt sie sich Zeit, den Altar in der Kirche zu beschreiben (199), die Wirkung der Predigt zu schildern (200) und vor allem über 12 Seiten lang (202—214) das Treiben der Männer in der Kneipe darzustellen. Dabei findet sie immer neue Anlässe, um die Männer trinken zu lassen. Da gab es stille Trinker, die keinen Anlaß brauchten, weil sie immer tranken. Die übrigen aber tranken,

weil man ein Pferd verkauft oder eine Kuh gekauft habe, weil man sich wiedersehe, sich wieder vertrage, des verstorbenen Vaters gedenke, Sohn oder Tochter verheiraten wolle usw. (213). Das sind Beweggründe, die von Orzeszkowa z. T. breit ausgemalt werden, die aber mit dem bisher streng tektonischen Aufbau wenig zu tun haben, sie fallen vielmehr aus der „Totalität der Objekte" heraus.

Schwer betrunken begeben sich die Männer bei leichtem Schneetreiben auf die Heimfahrt, kommen von dem nur sechs Werst langen und sogar mit Bäumen bestandenen Wege ab, den sie im nüchternen Zustande nicht verfehlen konnten; ohne herausfinden zu können, irren sie im Kreis, stoßen auf die — ebenfalls auf dem Heimweg befindliche — „Hexe", der sie auch an ihrem gegenwärtigen Unglück die Schuld geben, und erschlagen sie, vom Haß und vom Rausch zu dieser Kollektivtat zusammengeschweißt.

Es handelt sich hier also offensichtlich sowohl in der Struktur als auch in der mit ihr verbundenen psychologischen Motivierung deutlich um einen Bruch. Die Dichterin, welche die Handlung mit dem Vordergrundmotiv des Hexenglaubens[6] und den eigentlichen Motiven von Haß und Eifersucht bis dicht an die Katastrophe herangeführt hat, bricht diese Motive plötzlich ab und baut umständlich das neue und strukturfremde Motiv der Trunkenheit auf.

Das will offenbar gemäß der Strukturanalyse besagen, daß Haß und Neid, Schnaps und der Hexenglaube *zusammen erst stark genug* sind, die Männer zu der kollektiven Untat zu treiben,

[6] Der Hexenglaube in Polen hat folgende Geschichte:
Nach Bystroń kam der Hexenglaube nach Polen erst verhältnismäßig spät aus dem Westen, er hielt sich aber bis ins 19. Jahrhundert, wie diese Erzählung zeigt. Im Westen war er dagegen schon im 15. Jahrhundert lebendig, wie der 1487 herausgebrachte „Hexenhammer" von Institutoris und Spengler beweist, der eine Anleitung zur Bekämpfung der Hexen bringen wollte. Bystroń sagt dazu, die Hauptquelle für Informationen von Teufelskünsten sei für ganz Europa der „Hexenhammer" gewesen, der in Polen aus der Übersetzung von Ząbkowicz im Jahre 1614 bekannt geworden sei (B y s t r o ń: Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. T. 1, S. 287). Von den Vergehen der Hexen und ihren Zaubermitteln sagt A. Brückner, die Verdachtsgründe seien stets dieselben gewesen: „Die Hexe sammelte und kochte Kräuter, schlich an den Stall, und dann fing jemand zu verdorren oder zu kränkeln an, die Kühe hörten auf, Milch zu geben usw. Die schlimmste Hexerei war es, wenn die Hexe Dürre herbeirief; die Wolken verdichteten sich, sie aber ging hinaus und zerstreute sie. Dann wiederum konnte sie Regen, ja sogar Blitze anziehen. Die Fähigkeit, Leidenschaften zu wecken, sei es Liebe oder Haß, machte sie bei den Frauen sehr begehrt" (B r ü c k n e r: Dzieje kultury polskiej. T. 2, S. 511).

daß also der Hexenglaube nicht das einzige, ja nicht einmal das stärkste Motiv für dieses Verbrechen ist. Es ist sicher wahr, was die Dichterin persönlich bekennt, daß sie völlig aufgehört habe zu phantasieren, und unbedingt sehen, hören und betasten müsse, um schreiben zu können.[7] Sie hat sich darum sichtlich an die Tatsachen aus dem Gerichtssaal gehalten; sie tat es jedoch um den Preis eben dieses Strukturbruches. Die Dichterin hätte dann die Tatsachen aus dem Gerichtssaal dem Protokoll nach zwar genau wiedergegeben, aber vielleicht gerade dadurch sich die Möglichkeit verbaut, diese Wirklichkeit im Kunstwerk mit den Mitteln der Dichtung adäquat wiedererstehen zu lassen.

Zum Stil der Erzählung ist zu bemerken, daß die Dichterin meistens knapp schildert, nicht mehr, als zum Fortgang der Handlung und zum Verständnis der Charaktere notwendig ist, abgesehen vom Schlußkapitel, in dem der Strukturbruch sich auch am Stil erkennen läßt; hier nämlich entwirft die Dichterin kurz vor dem Einbrechen der Katastrophe mit epischer Behaglichkeit Genrebilder. Orzeszkowa bedient sich in dieser Erzählung des Mittels der Beschreibung verhältnismäßig selten, um so mehr verwendet sie den Dialog, der vielfach im Dialekt des weißrussischen Landes geführt wird. Fast alle Personen sprechen diesen Dialekt, auch Pietrusia, die sich damit aus der Sprachgemeinschaft des Dorfes nicht ausschließt.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Bei flüchtigem Lesen kann der Eindruck entstehen, daß der Hexenglaube zu der Katastrophe der Pietrusia geführt hat. Gegen diese Annahme spricht jedoch die Tatsache, daß in der breit angelegten aufbauenden Rückwendung, vom Hexengericht am Feuer bis zum Bericht Pietrusias darüber (31—101), die Gründe untersucht werden, die zum Spruch über Pietrusia geführt haben; es sind vor allem das Mißtrauen gegen die Fremde, der Neid auf ihren Erfolg, der Haß aus verschmähter Liebe. Dies bestätigt auch die als epische Integration eingelegte Geschichte von der schönen Marcysia. Selbst die Ereignisse nach dem Hexenfeuer fallen unter die Motive persönlicher Rachsucht: Rozalka rächt sich an der mit Eifersucht gefürchteten Rivalin in der Affäre mit dem Liebeskräutchen; Szymon will sogar bei der verachteten Hexe „Teufelsgeld" borgen

[7] Siehe oben Anm. 1.

und rächt sich dafür, daß sie nicht borgen will; Stefan endlich rächt sich dafür, daß seine Liebe vielfach verschmäht worden ist.

Auch in der Geschichte fällt ja Marcysia der Rache zum Opfer, nicht dem Hexenwahn von damals, der nur die Funktion eines Vorwandes ausübt — in der eingelegten Geschichte und in der Erzählung.

Das Ende der Pietrusia tritt zwar ein, wie es schon die erste epische Integration andeutet, d. h. sie stirbt als Hexe; aber wiederum sind es die schon genannten privaten Motive, die zur kollektiven Untat durch das breit aufgebaute, neue Motiv des „Mutmachers" Schnaps erst zu einem kollektiven Tatwillen zusammengeschweißt werden. Dieses neue Motiv kommt, vom Standpunkt der Struktur gesehen, von außen in die Erzählung — gleichsam als „diabolus ex machina" —, um die für die Untat vorhandenen, aber offenbar zu schwachen Motive zu verstärken, besonders aber um sie zum kollektiven Handeln zusammenzukoppeln.

Zieht man die zweite epische Integration, die Geschichte von Prokopek, heran, so bestätigt sie die versuchte Deutung. In dieser Geschichte spricht das Gericht Prokopek aus Mangel an Beweisen frei, das Dorf glaubt trotzdem an seine Schuld und erschlägt ihn. Bei Pietrusia liegen die Dinge analog. Sie geht in die Stadt, um durch die hl. Beichte — das „Buß-*Gericht*" — und die Teilnahme am Tisch des Herrn öffentlich ihre Unschuld zu beweisen, doch die Menschen, die es angeht, nehmen diese Rechtfertigung nicht an und erschlagen sie trotzdem.

Wie schlüssig diese Deutung ist, erhellt aus der Tatsache, daß Orzeszkowa über drei Seiten (199—202) zu begründen sich müht, warum jeder der vier Dziurdzia-Männer diesen „Freispruch" der Pietrusia nicht sehen konnte; sie sagt es auch noch ausdrücklich: Keiner von ihnen sei bis zur Mitte der Kirche gelangt, noch weniger zum Hauptaltar, wo eine große Menschenmenge an den Beichtstühlen die Beichte abgelegt und an der Balustrade in Erwartung der hl. Kommunion gekniet habe (202).

Positiv baut Orzeszkowa das neue Tatmotiv der Trunkenheit über 12 von insgesamt 24 Seiten des Schlußkapitels (202—214) auf. So bestätigt die Funktion der epischen Integration im besonderen wie auch die Struktur der Erzählung mit ihrem Strukturbruch im allgemeinen, daß nicht zuerst der Hexenglaube zur Untat geführt hat, sondern neidgeborener Haß und das strukturfremde Motiv des Alkohols.

Żmigrodzka sieht in der Erzählung den Konflikt der Gemeinde mit dem gemeindefremden Individuum, das sich außerhalb der Lebensnormen der Gemeinde gestellt habe und deshalb unterlegen sei ... denn im Kampf mit der Gemeinde sei der einzelne kraftlos.[8] Sie sagt ferner, das harte Urteil sei die Genugtuung für das Unrecht, das die Bauern gegen die herrschende Klasse sich haben zuschulden kommen lassen.[9]

Wie schon erwähnt, ist dieses Motiv zwar auch vorhanden, zumal in seiner besonderen Art, nämlich in der Ablehnung eines zugewanderten Habenichts, die sich zum Haß steigern kann, wenn dieser Habenichts es sogar wagt, wirtschaftlich die Alteingesessenen zu überflügeln. Wie die Strukturanalyse erwiesen hat, ist dieses Motiv aber nicht tragend. Es gibt in der Erzählung nirgends die Gemeinde, die geschlossen etwas unternimmt; Träger der Handlung ist ausschließlich der einzelne, der — im nüchternen Zustand — jeweils aus persönlichen Beweggründen tätig ist.

Wohl gibt es in der Erzählung ein ausgeprägtes Kollektiv, und zwar zweimal, aber es besteht nur für Augenblicke und formt sich für diese Zeit aus dem Haß gegen Pietrusia. Es besteht z. B. am Hexenfeuer. Als nämlich Pietrusia zum Feuer kommt, sagt die Dichterin ausdrücklich, man könnte meinen, daß die Seelen aller dieser Menschen in dem Augenblick *zu einer Seele zusammenflossen,* die mit der ganzen Kraft ihres Denkens, Fühlens, ihres Gesichtes und Gehörs gleichsam einen Stachel in die Frau bohrten (30). Es besteht das Kollektiv wiederum beim Totschlag. Es heißt dort von den Totschlägern: *Ihre Gesichter waren nicht zu sehen,* aber aus dem lauten Schnauben, das aus ihrer Brust kam, aus dem dunklen Murmeln und den trunkenen Ausrufen brach der brodelnde Vulkan der Leidenschaften, des Schreckens und der Rache ... *das ringende Häuflein der Menschen* verschwand im Dunkel, Schreie und ein schreckliches Stöhnen waren zu hören (221).

Die Täter hassen also als Kollektiv und sie morden als Kollektiv, das im Zeitpunkt der Tat ein antlitzloses, ringendes Häuflein darstellt. Beim Hexenfeuer besteht dieses Kollektiv aus den Dziurdzia-Männern, ihren Frauen, Szyszko und seiner Tochter, beim Totschlag aus den Dziurdzia-Männern allein; niemand aus dem Dorf ist dabei.

[8] Żmigrodzka: Kwestia chłopska ... S. 155.
[9] Żmigrodzka: ebd. S. 154.

Zur Frage der Klassen scheinen u. a. die Dorfversammlungen gut Aufschluß zu geben. So ist bei der Versammlung im Schlußkapitel z. B. von Piotr ständig die Rede, oft von seinem Sohn Klemens, wenig von Stefan, und Szymon wird gar nicht erwähnt (202—214). Ebenso ist es in der ersten Versammlung (164—175). Als die Dorfproleten Szymon und Szyszko hereinkommen, nimmt man von ihnen nicht einmal Notiz. Da sie eine zahlreiche Familie haben, sollten sie im Dorf etwas gelten; aber sie sind schlecht gekleidet und arm und sind darum verachtet. Bei niemandem im Dorf dürfen sie auf Hilfe rechnen! im Gegenteil: als man Szyszko den Diebstahl nachwies, schlug ihn Piotr in dessen eigenem Haus und holte zurück, was vom Diebesgut noch vorhanden war, ohne Rücksicht auf die dreizehn hungrigen Menschen in Szyszkos Hütte. Auf einen Prozeß verzichtete er nur, weil alle Anwesenden ihm zu Füßen fielen (87). Ebenso wenig darf Szymon mit seinen neun Familienmitgliedern auf eine Hilfe bei Piotr bauen. So versucht er denn, wenn auch mit schlechtem Gewissen, sein Glück bei der „Hexe" (177 ff.). Man kann also sagen, daß die Besitzverhältnisse im Dorf und sogar innerhalb des Dziurdzia-Geschlechtes denkbar unterschiedlich sind und, mit ihnen verbunden, das Ansehen des einzelnen.

Aus der Erzählung läßt sich darum eine Bauernklasse im Gegensatz zu einer herrschenden Klasse nicht konstruieren. Wenn man den Begriff trotzdem beibehalten will, so muß man sagen, daß schon damals, zwanzig Jahre nach der Aufhebung der Leibeigenschaft, das Dorf selbst nach Besitz und Geltung nahezu in Klassen aufgespalten ist, sogar innerhalb eines Geschlechtes. Diese Klassenspaltung wird für kurze Zeit aufgehoben, und zwar im Kollektivhaß gegen die „Hexe" Pietrusia und in der kollektiven Untat an ihr. Bei Gericht verantworten sich die Täter aber als einzelne vor dem Gewissen, das sie haben, und vor dem Recht, das sie anerkennen, für eine Untat, die sie aus Neid und Haß im Rausch begangen haben.

VI. W zimowy wieczór

(An einem Winterabend — 1887 — Bd. 12)

Dieses Werk ist sozusagen als Wildwuchs aus dem dreibändigen Roman N a d N i e m n e m, fast gegen den Willen der Dichterin, entstanden. Wie aus einem Brief an Meyet hervorgeht, ist es im April 1887 geschrieben; Orzeszkowa schreibt in diesem Brief, sie habe den dritten Band von N a d N i e m n e m angefangen, aber wie zum Trotz sei ihr, in diesem Augenblick völlig unerwünscht, eine Novelle in den Sinn gekommen und habe so nachdrücklich ihre Rechte gefordert, daß sie diese haben schreiben *müssen*. Sie trage den Titel W z i m o w y w i e c z ó r und stelle ein Bild aus dem Bauernleben dar.[1] Die Novelle wurde in den Monaten Juni und Juli des Jahres 1887 in der Zeitschrift „Przegląd Literacki" veröffentlicht und erschien in Buchform im Jahre 1888.

Auf den Charakter einer Novelle scheint schon die Tatsache hinzuweisen, daß sich drei Zeitgenossen bei der Dichterin um die Erlaubnis zur szenischen Umarbeitung bemühten und auch die Dichterin selbst ihr Werk für die Bühne umgestaltet hat. Der Titel selbst enthält eine allgemeine Zeitbestimmung für das geschilderte Geschehen und klingt ganz undramatisch. Tatsächlich steht nämlich im Mittelpunkt der Novelle eine Zusammenkunft der Dorfjugend zur Abendzeit (wieczornica) in einem Bauernhaus, bei der die Mädchen gewöhnlich spannen, die Jungen aber für Unterhaltung sorgten und mit den Mädchen sangen. Da aber solche Zusammenkünfte auf dem Dorf nur während des arbeitsarmen Winters möglich sind, erklärt sich wohl der Titel W z i m o w y w i e c z ó r — An einem Winterabend — an dem sich nämlich die erzählte Begebenheit ereignet hat.

Die Fabel der Novelle — eine Variierung des Themas vom verlorenen Sohn — ist folgende: Ein junger Bursche mit feinem Rechtsempfinden lernt durch Mitschuld seines Vaters, wie man mit den

[1] Listy. Bd. 2, Br. 58 an Meyet, S. 34.

Mitteln des Rechts und der Gewalt seinen Besitz verteidigen kann. Er gerät so aus kleinen Anfängen immer tiefer mit seinem Vater und dem Gesetz in Konflikt und verfällt schließlich rettungslos dem Teufelskreis von Untat und Strafe, aus dem ihn erst die verzeihende und die eigene Mitschuld erkennende Liebe seines Vaters herausführt.

Im Mittelpunkt der Handlung steht Jasiek Mikuła, der älteste Sohn des streng patriarchalischen Oberhauptes der Großfamilie, Szymon Mikuła. Der alte Mikuła war nicht immer so streng; er ging früher mit seinen Kindern, besonders aber mit seinem Ältesten, fast wie mit seinesgleichen um, z. B. damals, als die Bauern des Nachbarortes dem Dorf, in dem die Familie Mikuła wohnte, in einem Prozeß Boden abnehmen wollten und das Dorf deshalb den Alten zu seinem Bevollmächtigten beim Advokaten machte. Damals nahm der alte Mikuła seinen ältesten Sohn stets zum Advokaten mit (176 f.), da er seinem Jungen zugetan war. Aber beim Advokaten lernte der Junge, wie man mit Hilfe von Paragraphen und auch anderen Mitteln seinen Besitz verteidigen kann, und sagte einmal zum Alten, er werde den erschlagen, der es wagen sollte, ihnen widerrechtlich Land wegzunehmen (177).

Als dann der Prozeß infolge eines Formfehlers doch verloren geht und die Nachbarn kommen, um den Boden in Besitz zu nehmen, scharen sich die Dorfbewohner zusammen und vertreiben sie; Jasiek ist an dieser Aktion zur stolzen Freude seines Vaters führend beteiligt. Daraufhin kommen aber hohe Beamte, um den Gerichtsbeschluß durchzuführen. Die Alten des Dorfes fügen sich in das Unvermeidliche, da Jesus mehr gelitten habe (178); die Jungen aber, mit Jasiek an der Spitze, verteidigen ihr Recht auch jetzt und verjagen die Beamten mit Sensen. Es kommt deshalb zu einer Gerichtsverhandlung, in der Jasiek als Führer der Aktion wegen Widerstandes gegen die Staatsgewalt zu drei Jahren Gefängnis verurteilt wird. Er ist zu dieser Zeit achtzehn Jahre alt.

Sein Vater ist darob nicht allzu traurig, denn er denkt, sein stürmischer Sohn werde so zu Verstand kommen und ein wenig ruhiger werden (179); aber Jasiek gerät im Gefängnis unter Kriminelle. Er lernt bei ihnen vielerlei und auch, wie man auf leichte Art zu Reichtum gelangt (179). Als Jasiek dann entlassen wird, ist der Alte über seinen Sohn entsetzt und versucht, solche Ansichten aus ihm zu prügeln. Jetzt erst wird er streng gegen den Jungen, zumal er auch zu trinken anfängt, sich mit Burschen herumschlägt und Mädchen nach-

jagt (179). Aber weder Ermahnungen noch Schläge helfen, denn Jasiek hält das ganze Dorf, besonders aber seinen Vater für dumm, sich selbst aber für klug (uczony — 180). Die Strenge des Vaters erreicht das Gegenteil von dem, was sie erreichen will: Jasiek verhärtet sich vollständig und verschwindet eines Tages spurlos aus dem Vaterhaus. Nun wird der Alte unnachsichtig streng auch zu seinen anderen Kindern, so daß das Leben in der Familie unerträglich wird; er fürchtet nämlich, daß die Nachsicht, die er seinem ältesten Sohn gegenüber hat walten lassen, auch die anderen Kinder verderben könnte (182).

Jasiek meidet in der Fremde zunächst jede Arbeit, versucht unter dem Namen Bąk auf die im Gefängnis gelernte Art zu Reichtum zu kommen und sinkt dabei immer tiefer. Bei einem Raubüberfall mit Komplizen ermordet er sogar drei Menschen und wird zu lebenslänglicher Verschickung nach Sibirien verurteilt, entkommt aber von dort und versucht sich als Arbeiter durch redliche Handarbeit die Aufnahme in die menschliche Gesellschaft zu verdienen. Bald wird er jedoch entdeckt und wieder nach Sibirien gebracht, entflieht erneut und geht wiederum als Arbeiter in eine Fabrik, um seine Vergangenheit abzuschütteln und Mensch unter Menschen zu werden; dieses Mal arbeitet er ganz in der Nähe seines Vaterhauses.

Als man ihm auch dieses Mal auf die Spur kommt, kann er zwar rechtzeitig, aber ohne alle Mittel entwischen und gelangt halb erfroren, ausgehungert und völlig erschöpft in sein Vaterhaus, ohne daß man ihn sogleich erkennt. Er will sich auf der Flucht ein wenig wärmen, stärken und vor allem das Vaterhaus und seine Menschen nach zwanzig Jahren zum erstenmal wiedersehen. Nach längeren Gesprächen erkennt der alte Vater in ihm seinen Sohn und beginnt auch zu ahnen, daß sein Sohn zugleich der bekannte Raubmörder Bąk ist. Auch die Brüder Jasieks vermuten bald in dem Gast den Raubmörder; sie fesseln ihn deshalb und wollen ihn den Behörden ausliefern.

Dem Alten aber kommt die Erkenntnis seiner Mitschuld daran, daß sein Sohn in diesem Teufelskreis des Bösen steckt, aus dem es für ihn kein Entrinnen mehr gibt, wenn nicht er, der Vater, sich seiner erbarmt und ihm heraushilft. So befiehlt er denn, die Fesseln zu lösen und seinen Sohn in die Freiheit zu entlassen. Er entläßt ihn mit den Worten der Bibel, er solle seines Weges gehen und nicht mehr sündigen (205).

Die Dichterin hat das Werk als Rahmennovelle aufgebaut. Den Rahmen bilden die „großen Meere der Nacht und der Einsamkeit" (wielkie morza nocy i samotności), aus denen der Held Jasiek-Bąk zu Beginn der Novelle auftaucht (143) und in denen er am Schluß wieder untertaucht (206). Die Nacht ist symbolhaft stürmisch, schwarz und feindlich geschildert wie die Welt der gnadenlosen, „mordenden" Gerechtigkeit, welche von dieser Nacht offensichtlich symbolisiert werden soll. Der einleitende Teil des Rahmens zeichnet flüchtig einige Konturen des Helden und läßt wie in einer Ouvertüre schon Motive der Novelle anklingen. Die Dichterin führt den Helden im Rahmen, ohne noch seinen Namen zu nennen, bis an die Tür seines Vaterhauses und verläßt ihn da; mit dem Leser aber betritt sie in der Binnenerzählung die Hütte.

In der Disposition, zu Beginn der Binnenerzählung, stellt sie die wichtigsten Personen vor: den Vater, die beiden verbliebenen Brüder des Helden mit ihren Familien. Zu Beginn der (Dialog-)Handlung verkündet der jüngere Bruder allen die letzte Neuigkeit, die er aus der Stadt mitgebracht hat, daß nämlich der Räuber Bąk in dieser Gegend aufgetaucht sei und von den Behörden gesucht werde; er schildert dabei im Rückblick auch einige Verbrechen des Räubers, die der Alte aufs schärfste verurteilt, ohne noch zu ahnen, daß er sich damit selbst richtet. Diese Erkenntnis kommt ihm erst am Schluß der Erzählung, woraufhin er sich dann tatsächlich ändert und dem Sohne vergibt. Die äußere und innere Disposition ist damit beendet und die Erwartung des Lesers auf den Helden gelenkt.

Kläffend springt nun der Hund in die Stube und meldet den Helden an, der als Fremder eintritt und um Gastfreundschaft bittet.

Die Novelle hat einen zweifachen und gegenläufigen, ineinander verschränkten Aufbau. Die Jasiek-Handlung ist analytisch aufgebaut, d. h. Jasiek tritt als innerlich schon Gewandelter, der im Verlauf der Handlung auch äußerlich umzukehren sich bemüht, vor den Leser. Die Untaten des Helden sind in großen Zügen bekannt; rückblickend versucht die Dichterin die Motive aufzudecken, um diese Untaten aufzuhellen. Was die Gestalt des Alten angeht, so ist der Aufbau auf ein Ziel ausgerichtet, nämlich auf die Wandlung des Vaters von seiner hartherzigen Unversöhnlichkeit gegen seinen Sohn Jasiek, die allmählich zum Vergebenwollen übergeht und in der tatsächlichen Vergebung am Schluß der Binnenerzählung gipfelt.

Im Laufe der Analyse entpuppt sich der Fremde für den Alten und für den Leser als Jasiek und schließlich als Räuber Bąk. Beim Alten aber geht mit dem Bewußtwerden dieser Erkenntnis die Einsicht in die Mitschuld an den Verbrechen seines Sohnes Hand in Hand und drängt ihn zur Verzeihung in dem Augenblick, als ihm, und ihm allein aus der Familie, klar wird, daß sein Sohn Jasiek mit der Person des Räubers Bąk identisch ist. Das analytische Geschehen um Bąk und das zielgerichtete innere Geschehen um den Alten — denn um ein inneres Geschehen geht es vor allem — vereinigt sich in dem epischen Gipfelpunkt der Novelle, auf dem Abend der Dorfjugend.

Im einzelnen baut sich die Novelle folgendermaßen auf: Der Fremde (Jasiek) ist nach 20jähriger Abwesenheit begierig, alles, was in der Familie geschehen ist, zu erfahren. Dazu gibt er sich als Arbeiter aus, der in der Nähe vor längerer Zeit gearbeitet hat und von damals die Verhältnisse ungefähr kennt (162). Er fragt u. a. den Alten, wo denn nur Jasiek (er selbst), den er von damals kenne, geblieben sei. Die Hausbewohner antworten und fragen wiederum den weitgereisten Fremden über Bąk aus, und er gibt bereitwillig Auskunft über ihn (sich selbst); findet er doch auf diese Weise Gelegenheit, Verständnis für die Motive seiner Untaten zu wecken und sich alles, was ihn bedrückt, von der Seele zu reden.

So verteidigt der Fremde den Räuber und klagt die verkehrte Gesellschaftsordnung an, die einen Menschen, wenn er auch nur einmal und unbedeutend gefallen sei, aus der Gesellschaft ausstoße, und, mag er sich noch so sehr bemühen, nicht wieder aufnehme (172); kein Wunder dann, daß ein solcher Mensch mit allen wie mit Feinden umgehen müsse und selbst zum Morden gezwungen sei. Fallen könne jeder, und der Räuber sei nur um eine Spanne vom Heiligen entfernt (najgorszość ... blisko ... najlepszości — 171).

Die Geschichte des Bąk und ihre Motivierung ist also größtenteils von ihm selbst erzählt; die Vorgeschichte dazu, d. h. die Geschichte des Jasiek, läßt die Dichterin, ebenfalls im Rückblick, den Alten erzählen, der Bąk zwar vor kurzem noch (174 f.) unnachsichtig verurteilt hat, als er aber Jasieks Geschichte erzählt, seine Mitschuld an dessen Fall und Flucht eingesteht (176 f.).

So weit nun laufen die Erzählstränge der Bąk- und der Jasiek-Handlung unverbunden nebeneinander und bedürfen einer Verbindung, um die Identität der beiden Gestalten mit der Person des

Fremden aufzuzeigen. Das geschieht in der Novelle bei der abendlichen Zusammenkunft, die an dieser Stelle beginnt (180).

Der Alte versinkt währenddessen in ein grüblerisches Schweigen (180 f.), die Jugend aber vertreibt sich zunächst die Zeit mit Rätselsprüchen (188 f.), die zum Teil schon einen Bezug zum Helden der Novelle ahnen lassen, besonders da der Vortragende gerade Damian ist, der, vom Alten abgesehen, als erster in dem Fremden Bąk vermuten wird (201). Die Form einer epischen Integration, geradezu den Schlüssel zum Verständnis des Werkes, stellt die nun folgende eingelegte Geschichte von den drei Brüdern dar. Die Geschichte wird bezeichnenderweise von Nastka, der Frau eines Onkels von Jasiek erzählt, die den Jungen, der seine leibliche Mutter früh verlor, wie eine Mutter geliebt hat und deshalb von Jasiek „Großmutter" genannt wurde (176).

Nastka erzählt: Es waren einmal drei Brüder, die alle drei gern heiraten wollten, zwei kluge und ein dummer. Der Vater sagte zu ihnen, sie sollten in den Wald gehen und Heidelbeeren sammeln, und wer zuerst sein Gefäß gefüllt habe, den werde er als ersten verheiraten. Sie gingen nun und sammelten eilig, aber der Dumme übertraf sie alle und füllte sein Gefäß am schnellsten. Da gingen die beiden anderen Brüder zu ihm hin, nahmen ihm die Beeren, erschlugen und verscharrten ihn. Dann pflanzten sie ein Kirschbäumchen auf sein Grab. Ein Herr, der vorüberging, brach von dem Bäumchen einen Zweig und schnitzte daraus eine Flöte. Als der Herr auf der Flöte spielte, da begann sie zu singen:

1. Spiel nicht, Herrchen, spiel nicht,
An meinem Herzen reiß nicht,
Mich haben die Brüder gemordet,
Das Messer ins Herz mir gestoßen,
Mit einem Scherben die Augen mir verdeckt,
Mit Sand sie zugeschüttet,
Und eine Kirsche statt eines Kreuzes gepflanzt ...

(Im Refrain weichen einzelne Strophen unwesentlich von einander ab.)

Eines Tages aber mußte der Herr unterwegs übernachten und kam zufällig zu dem Bauern mit seinen beiden ihm noch verbliebenen Söhnen. Er erzählte von der Flöte und ließ den Bauern auf ihr spielen. Da sang sie folgendes:

2. Spiel nicht, Väterchen, spiel nicht,
An meinem Herzen reiß nicht,
Mich haben die Brüder gemordet,
Das Messer ins Herz mir gestoßen,
Mit einem Scherben ...

Der Vater wunderte sich darüber sehr und gab die Flöte seinen Söhnen; nun aber sang sie so:

3. Spielt nicht, Brüderchen, spielt nicht,
An meinem Herzen reißt nicht,
Denn ihr habt mich gemordet,
Das Messer ins Herz mir gestoßen,
Mit einem Scherben ... (193 f.)

Jetzt wußten alle, daß die klugen Brüder ihren dummen Bruder umgebracht hatten. Man deckte das Grab auf und fand alles so, wie die Flöte es gesungen hatte. Die beiden Brüder aber setzte man ins Gefängnis.

Der Bezug der eingelegten Geschichte zum Geschehen der Novelle ist offensichtlich; der Bezugspunkt und das tertium comparationis scheint — jetzt schon — der Mord zu sein, und zwar in der Geschichte der Mord der beiden klugen Brüder an ihrem dummen Bruder, in der Novelle der gesellschaftliche und seelische Mord der in dem Vater und den beiden Brüdern dargestellten Gesellschaft an Jasiek, demzufolge Jasiek zum physischen Mörder geworden ist.

Der weitere Verlauf der Handlung und der Aufbau der Novelle scheint diese Vermutung zu bestätigen. Zum besseren Verständnis des Aufbaues muß vorausgeschickt werden, daß die Abendunterhaltung der Jugend scheinbar getrennt von der Haupthandlung verläuft und ohne jeden Bezug zu ihr bleibt; in Wirklichkeit steht sie als Hintergrundsfolie in der Novelle, vor der sich der dramatische Schluß der Handlung abspielt. Die Geschichte und auch die Lieder, die von den Beteiligten wiederum scheinbar zufällig vorgetragen werden, deuten in Wirklichkeit das dramatische Geschehen des Vordergrundes, so daß es den Anschein hat, als habe die Dichterin die im Hintergrund sprechende und singende Gruppe der dörflichen Abendunterhaltung bewußt in der Rolle des Chores im griechischen Drama verwendet, was auch ein Ausdruck aus der Terminologie des griechischen Theaters bestätigt.

Schon der unmittelbare Fortgang der Handlung weist darauf hin, daß in der Geschichte mit der Gestalt des Dummen offensichtlich Jasiek gemeint ist. Die ängstliche Stimmung, die von der Geschichte

verbreitet wurde, benutzt einer von den Burschen, um hereinzustürzen und zu rufen, Bąk komme mit einem langen Messer (195). Alle Anwesenden merken zwar bald die scherzhafte Absicht des Burschen, aber im Aufbau, in dem die Geschichte nur auf Jasiek hinwies, ist damit auf Bąk übergeleitet; eine junge Frau aus dem Chor singt unmittelbar anschließend ein Volkslied, das die Lage des Bąk deutet und sie sehr genau trifft:

1. Ach, meine Ochsen, ihr meine falben,
Warum pflüget ihr nicht,
Ach, meine Jahre, ihr Jugendjahre,
Warum gehet ihr nutzlos dahin ...

Machtvoll antwortet darauf der buntstimmige Chor:

2. Ja, hätten meine Ochsen Weide,
Dann wollten sie wohl pflügen,
Und hätten meine Jahre Freude,
Dann wollten sie wohl springen ... (196)

Der Chor spricht damit in seiner Deutung ganz klar aus, daß Bąk den festen Willen hat, sich in die menschliche Gesellschaft als nützliches Glied wieder einzuordnen, es aber nicht kann, weil die Menschen ihm eine Möglichkeit dazu (Weide — Freude) nicht geben wollen. Rückblickend bestätigt damit das Lied auch die Deutung der eingelegten Geschichte.

In diesem Augenblick erhebt der Alte, der bisher in grübelndem Schweigen an der Wand saß, die Augen (197). Die Novelle sagt von ihm ausdrücklich, es hätte scheinen können, daß aus Tiefen, die nur ihm bekannt waren, die Wogen der Lieder ihn an die Oberfläche des Lebens getragen haben (197). Hier also ein bewußter Hinweis der Dichterin auf den zentralen, sinnerschließenden Bezugspunkt des Ganzen, die Geschichte, in ihrer Funktion einer epischen Integration. Die sinndeutenden Lieder des Chores hatten das Innerste des Alten erreicht und lassen ihn die Zusammenhänge ahnen; die Erzählung sagt, er beginne mit stummer Hartnäckigkeit den Gast in der Ecke anzustarren, in dem er allmählich Bąk zu vermuten anfängt (197).

Die Reaktion des Fremden auf den spaßhaft gemeinten Ruf des Burschen: Bąk komme, bestätigt die Vermutungen des Alten. Auf diesen Ruf springt nämlich der Gast auf, erfaßt seinen Stock und stürzt zur Tür. Als aber dann das Gelächter der Versammelten erschallt, da sie den Spaß merken, verhält der Fremde kurz an der

Tür und sieht sich in der Stube noch einmal um; dabei begegnen seine Augen dem Blick des Alten, der ihn — wie die Schlange ihr Opfer — zwingt, auf der Stelle zu verharren (197 f.). Der Fremde geht hinter einem Faß, das gerade an der Tür steht, langsam in die Knie, so daß nur das Gesicht, wie in der Luft schwebend, sichtbar bleibt.

Und nun beginnt der Alte mit dem als Sohn erkannten Fremden ein stummes dramatisches Gespräch zu führen, in das redend und deutend der Chor wieder eingreift. Die Dichterin sagt von dem Gesicht des Fremden, es gleiche einer tragischen Maske (maska tragiczna — 198), und nimmt damit offenbar auch expressis verbis Bezug aufs griechische Theater. Doch gleichen die Züge dieses Gesichtes mit ihren eingefallenen Schläfen über den vorstehenden Backenknochen, dem verzerrten, aber verschlossenen Mund, der von einem inneren Schluchzen geschüttelt wird (198), eher dem Antlitz des Ecce-homo. Der Fremde spricht in seiner stummen Sprache zum Alten: „Väterchen, erkennt ihr mich? Ach, Väterchen, erinnert euch, wie ich einmal war, und schaut, wie ich jetzt bin!" Und der Alte antwortet ebenso stumm: „Barmherzigster Herr Jesus Christus, erbarme dich unser!" (198). Abermals greift der Chor mit einem Lied ein, das scheinbar wieder außerhalb des Sinnzusammenhanges steht:

1. Ach, geh auf, geh auf, du weißer, lieber Mond,
Wie ein Mühlrad so groß,
Komm heraus, du mein Mädchen du einziges Herzchen,
Und sprich zu mir ein Wort!

In der Form eines Liebesliedes wirbt hier der Chor für den verlorenen Sohn um die verwirkte Liebe des Vaters. Des Sohnes stumme Rede an den Vater klingt wie eine Deutung dieses Liedes: „Erinnerst du dich, Väterchen, erinnerst du dich an den lieblichen Tag im Sommer, den sonnigen, als ... erinnerst du dich, Väterchen, ach, erinnerst du dich?" (199)

Erneut fällt der Chor ein, der die Antwort der Geliebten (d. h. des Vaters) auf die Bitte des Burschen (d. h. Jasieks) bringt:

2. Wie soll ich zu dir hinausgehen,
Wie zu dir sprechen,
Da die Leute doch lachen,
Weil es mir nicht möglich ist, mit dir zu leben ... (199)

Der Fremde nimmt dieses Lied auch tatsächlich als unmittelbare Antwort des Vaters und entgegnet entsprechend: „Ich kann mit dir nicht

leben, Väterchen, ich kann in dieser Hütte nicht leben ... gleich will ich aufstehen und fortgehen, denn viele Sünden habe ich in der Welt begangen, und daß es dafür ganz ohne Buße abginge, das ist nicht möglich, Väterchen ... auf keine Weise möglich!" (199 f.).

Der Alte, der sich bisher nur halb bewußt von der Woge der versöhnlichen Lieder hat tragen lassen, ist selbst versöhnlich gestimmt worden; doch das oft wiederholte Wort „es ist nicht möglich" wirft ihn gewissermaßen in die harte Wirklichkeit des Bewußtseins zurück. Er wird hellwach. Aber jetzt scheint ihm ganz klar geworden zu sein — von den Liedern des Chores im Unterbewußtsein vorbereitet —, daß sein Gegenüber beide Gestalten in sich verkörpert, nämlich Jasiek und Bąk. Der Alte wehrt sich hartnäckig gegen diese furchtbare Erkenntnis und versucht den Fremden als Gespenst abzuschütteln. Er steht auf, fährt, um sich zu überzeugen, daß er nicht schlafe, mit der Hand über die Augen und flüstert nun mit hörbarer Stimme: „Dann vergeh auch, verschwinde, wenn du so einer bist! ... Pfui, du Gespenst aus dem Jenseits! Was für eine unreine Macht führt dich durch die Welt? Vergeh, verschwinde!" (200).

Die Stimmung des Alten ist völlig umgeschlagen. Sofort entspricht ihr auch der Chor, der sie sogleich im Lied wiedergibt. Die Mädchen des Chores allein singen jetzt ein Liedchen auf den verkommenen Sohn und Taugenichts, in dem sie ihn herzlich auslachen:

Auf dem Felde eine Quelle,
In ihr sprudelt ein Wasser,
Ein junger Milchbart,
Ein großer Taugenichts.
Nichts will er tun,
Und auch nichts arbeiten,
Möchte nur trinken und schwelgen,
Und die Mädchen verführen (200).

In der Zwischenzeit beginnen auch die Burschen zu ahnen, wer der Fremde sei; zuerst kommt Damian die Erkenntnis, dessen Spruchrätsel schon in einem geheimen Bezug zu dem Gast standen. Er als erster äußert die Vermutung, daß der Fremde Bąk sein könne (201). Darauf stürzen sich die Burschen auf den Gast, werfen ihn zu Boden und binden ihn mit Stricken, um ihn den Behörden auszuliefern.

Der Chor als solcher hat damit zu bestehen aufgehört, da er tätig in den Lauf der Handlung eingreift; die Burschen fesseln ja den Fremden, die Mädchen flüchten sich verängstigt in die Ecke der Stube.

Doch hat sich die Dichterin in der Person der schlaftrunkenen Erzählerin Nastka sowohl die Hintergrundfolie als auch die deutende Funktion des Chores erhalten. Während nämlich Bąk gefesselt wird, singt Nastka im Halbschlaf die letzte Strophe des Liedes von den Brüdern:

> 3. Spielt nicht, Brüderchen, spielt nicht,
> An meinem Herzen reißt nicht,
> Mich haben die Brüder gemordet,
> Das Messer ins Herz mir gestoßen . . .

Die beiden Brüder sind ja daran, ihren leiblichen Bruder endgültig zu „ermorden", d. h. ihn gefesselt den Behörden auszuliefern und ihm damit die so sehr begehrte Rückkehr in die menschliche Gesellschaft für immer zu verbauen. Diese Strophe deutet also unmittelbar das gegenwärtige Geschehen und gibt einen deutenden Hinweis auf die folgenden Worte des Gefesselten: „Laßt mich los, Leute, wenn ihr Gott im Herzen habt, wenn ihr die Erlösung eurer Seele wollt, laßt mich los! Ich tue euch nichts Böses, ich gehe von hier, sofort gehe ich, auf ewige Zeiten entferne ich mich, nur laßt mich gehen, ach, laßt mich gehen!" (203). Aber die Brüder wollen auf den Gefesselten nicht hören, sondern aus dem Vollgefühl der ihnen vom Vater anerzogenen Strenge und Selbstgerechtigkeit ihrem Bruder die Umkehr für immer unmöglich machen. Die flehende Stimme des Fremden erreicht nur den Alten, und es scheint, daß er etwas sagen oder tun will; aber er erhebt sich nur, winkt resignierend mit der Hand, öffnet den Mund, bringt aber keine Silbe heraus und fällt auf die Bank zurück. Da übernimmt das Lied der schlummernden Nastka die Rolle einer mahnenden Stimme des Gewissens und wendet sich mit der zweiten Strophe des Liedes beschwörend an den Alten:

> 2. Spiel nicht, Väterchen, spiel nicht,
> An meinem Herzen reiß nicht.
> Mich haben die Brüder gemordet,
> Das Messer ins Herz mir gestoßen . . . (203)

Noch einmal fleht der Gefesselte mit bittenden Worten seine Brüder an, ihn doch freizulassen, und beschwört sie bei den Wunden Christi und der Erlösung ihrer Seele; eine Frau wirft noch fürbittend ein, auch ihn habe ja eine Mutter auf Händen getragen. Ein letztes Mal noch murmelt Nastka die beiden sinntragenden Schlüsselverse des Liedes:

> Mich haben die Brüder gemordet,
> Das Messer ins Herz mir gestoßen . . .

Wenn man nämlich die Geschichte als Schlüssel der Novelle bezeichnen kann, so sind diese beiden Verse der Schlüssel des Liedes. Sie stellen den Bezugspunkt dar, auf den die Sohn- und die Vaterhandlung zulaufen, um sich hier zu vereinen, nachdem der Vater seine und seiner Söhne Mitschuld an dem Unheil des verlorenen Sohnes erkannt hat. Die Verse tragen auch in nuce den Sinn der Novelle.

Nach diesen Worten des Liedes ist das Eis im Herzen des Vaters endgültig gebrochen. Entschlossen erhebt er sich und ruft mit fester Stimme: „Genug! — Genug! Laßt ihn gehen! Macht Platz und laßt ihn gehen!" (204). Er gebraucht dabei den Dialektausdruck „hodzi" (poln.: dosyć) = genug, ein Wort, mit dem er auch bisher als Patriarch in der Familie jedem Streit ein Ende zu setzen gewohnt war (z. B. 155; 170; 171; 172). Auf den Einwand eines der Söhne, daß der gefesselte doch Bąk sei, antwortet der Vater nur, er solle schweigen; dann aber spricht er zu dem verlorenen Sohn die Worte, die der Herr zur Ehebrecherin sprach (Joh. 8, 11): „Geh . . . geh . . . und sündige nicht mehr!" (205). Aber der Sohn geht noch nicht, er schaut den Vater schweigend an, macht ein paar Schritte auf ihn zu, fällt zu Boden und berührt mit den Lippen den großen, mit Staub bedeckten Fuß seines Vaters, über dessen Wangen Tränen fließen.

Ein Blick auf das Zeitgerüst[2] der Novelle, die 63 Seiten umfaßt, und auf die Bezüge der Erzählstränge zueinander wird den Sinn des Werkes noch klarer darlegen. Eine präzise Uhrzeitangabe ist nirgends gemacht; die Novelle beginnt nur mit der Feststellung, es sei nicht spät am Abend, aber sehr dunkel. Aus dieser abendlichen Dunkelheit taucht die Gestalt des Helden auf (143—149). Das Ende der Erzählung entläßt den Helden wieder in die zeitlose Finsternis, doch mit der Hoffnung auf eine Zukunft (205 f.). Der Höhepunkt der Novelle (Vergebung des Alten) bezeichnet zugleich eine Zeitwende: Die Zeit vor dem Höhepunkt ist, vor allem bei Jasiek, der Vergangenheit zugewandt, die folgende Zeit der Zukunft.

Die Handlung ist auf knappe Stunden des Winterabends konzentriert, in die mit Hilfe von Rückblicken die Vergangenheit des Soh-

[2] Zu den Problemen, die mit dem Zeitgerüst des Erzählens im Zusammenhang stehen, ist folgende Literatur verwendet worden: G. Müller: Erzählzeit und erzählte Zeit. In: Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen 1948, S. 195—212; ders., Über das Zeitgerüst des Erzählens. In: Deutsche Vierteljahresschrift 1950, S. 1—31.

nes und des Vaters gerafft in die Erzählgegenwart geholt werden. In Zeitdehnung wird die Disposition zu Beginn der Binnenerzählung bis zur ersten Erwähnung Bąks gegeben (149—52); von da an herrscht der Dialog vor, der auch bei den Rückblicken beibehalten wird. In mehreren solchen Rückblicken wird die Vergangenheit des Sohnes und die des Vaters aufgehellt (z. B. 152 f.; 165 ff.; 173 f.; 176 ff.).

Der Höhepunkt der Novelle bringt die Identifizierung von Bąk und Jasiek und die Vereinigung der Erzählstränge der wesentlich analytischen Sohn-Handlung mit der zielgerichteten Vater-Handlung, die nach ihrer Vereinigung zusammen in progressive, der Zukunft zugekehrte Handlung sich wandelt, offenbleibt und sowohl dem Sohn als dem Vater neu zu beginnen erlaubt. Der Alte erkennt reumütig sein Versagen als Vater, was schließlich dazu führt, daß er als Abbild und in den Worten des ewigen Vaters seinem verlorenen Sohn verzeiht, ihn gegen die feindliche Welt seiner „gerechten" Söhne wieder zum Sohne macht und so den Teufelskreis des Bösen für ihn in die Freiheit und Zukunft aufbricht. An dieser Stelle sind Vater und Sohn in die rechte Ordnung wieder eingetreten und haben sich der Zukunft zugewandt.

Der Höhepunkt selbst hat unter dem Gesichtswinkel des Zeitgerüstes eine sehr aufschlußreiche Struktur. Setzt man die Höhepunktshandlung mit dem Beginn der eingelegten Geschichte an, so lagern sich über der physikalisch meßbaren Erzählzeit dieser Höhepunktshandlung (von 14 Seiten: 192—205) verschiedene Zeitschichten: zunächst die Zeit des Dialogs und der spärlichen Handlung, in der auch der Chor wirkt; sie deckt sich im wesentlichen mit der physikalischen Zeit. In einer anderen Zeitschicht vollzieht sich das stumme Gespräch zwischen Vater und Sohn; beide stehen wohl in unbewußter Rede miteinander und mit dem Chor, aber sie leben in einer — an der physikalischen gemessen — sehr gedehnten Zeit, oder besser in einem traumhaften Zustand von Zeitlosigkeit. Als dritte Zeitschicht kommt die Zeitraffung der eingelegten Geschichte hinzu, die zudem einem Zeit- und Bedeutungswandel unterworfen ist: Aus der grauen Vergangenheit des „Es war einmal" wandelt sich die Geschichte in ihrer Eigenschaft als epische Integration, also dank ihrem besonderen Bezug zum Höhepunkt der Novelle, zu einem exemplarischen Sinn, der sich in das Wort „so ist es oft" fassen ließe. Umgekehrt wird aber auch diese an sich belanglose „Räubergeschichte" in den Zusammen-

hang einer großen Welt gestellt und so — mit Werther — als die „Geschichte so manches Menschen" empfunden.

Auf diese Weise ist innerhalb der physikalisch meßbaren, verhältnismäßig kurzen Spanne von Erzählzeit, erzählte Zeit in verschiedenen Dimensionen gegenwärtig; vielleicht läßt sich dafür der Ausdruck einer „multiplizierten Gleichzeitigkeit"[3] verwenden.

Auch die sprachliche Formung fügt sich in das Ergebnis der Untersuchung ein. Die Abendrunde spricht während der Höhepunktshandlung meistens den weißrussischen Dialekt. Bąk, der aus der Familie ausgeschlossen ist, spricht ihn niemals. Aber die Abendrunde — der Alte nicht ausgenommen — meidet den Dialekt zunächst und bedient sich des Schriftpolnischen, solange Bąk als der ganz Fremde empfunden wird. Die eingelegte Geschichte wird vorwiegend in Schriftpolnisch erzählt; auch der stumme Dialog verwendet die Hochsprache, Rätsel und Lieder gebrauchen dagegen meistens den Dialekt. Erst als der bekehrte Vater, am Ende der Höhepunktshandlung, dem verlorenen Sohne verzeiht und ihn als seinen Sohn wieder anerkennt, da kehrt er zum Dialekt zurück, mit dem er den Verlorenen gewissermaßen auch in die Sprachgemeinschaft der Familie wieder aufnimmt.

Vom Aufbau her wird also klar, daß der bestimmende Mittelpunkt der Novelle die als epische Integration fungierende sinndeutende Geschichte ist. Von ihr aus muß auch der Versuch einer Deutung des ganzen Werkes unternommen werden, auch was die Bauernfrage angeht, soweit sie in der Novelle überhaupt eine Rolle spielt. Je nach der Wesenhaftigkeit der strukturellen Beziehung zu diesem Bezugspunkt erhalten die Aussagen mehr oder weniger Gewicht.

Wie das folgende Beispiel zeigt, läßt sich leicht eine Aussage aus dem Zusammenhang der Struktur herauslösen und verabsolutieren oder mit Hilfe mehrerer solcher Aussagen ein ganzes System z. B. der Zeitgeschichte oder sozialen Verhältnisse konstruieren. Doch erfährt man dergestalt nichts über die Auffassung, welche die Dichterin in ihrem Werk vertritt. Żmigrodzka z. B. macht in ihrer Abhandlung den Versuch, aus herausgelösten Worten der Erzählung eine soziale Zeitgeschichte in ihrer Sicht zu konstruieren, ganz als handele es sich bei dem Werk um eine publizistische Arbeit und nicht um Dichtung.

[3] Lämmert: Bauformen ... S. 30.

So sagt sie z. B., Bąk sei ein Opfer der Rache für die Verletzung der Gesellschaftsordnung geworden, als er sich der öffentlichen Gewalt entgegengestellt habe.[4] Wie aber aus der Strukturanalyse klar wird, spielt Rache in dem gemeinten Sinn kaum eine Rolle. Żmigrodzka kann deshalb auch die Gestalt des Vaters nicht verstehen, der für sie den Typ eines Bauern der „neuen Zeit", einen kapitalistischen Geizhals und Besitzer darstellt, der nach Belieben strafen und lossprechen könne.[5] Sie führt u. a. als „Beweis" für ihre Behauptung eine solche herausgelöste Textstelle an, namentlich die, wo es von dem Alten heißt, er habe — kurz nach dem Bericht über Bąk, den er wegen seiner Untaten streng verurteilt — einige Assignaten, die seine Söhne aus der Stadt mitgebracht haben, hinter das Hemd gesteckt, über alle in der Stube einen strengen Blick geworfen, der wohl sagen mochte: Sollte es jemandem von den Anwesenden einfallen, so zu handeln wie Bąk, dann ließe er ihn seine Fäuste spüren (155). Żmigrodzka folgert daraus, daß die Wirtschaft der Mikuła-Männer in hohem Maße eine kapitalistische Geldwirtschaft sei und der Alte „gierig" (chciwie) die „Papierchen", die seine Söhne mitgebracht haben, hinter dem Hemd verwahre. Diese an sich belanglose Szene — die in Wirklichkeit etwas ganz anderes aussagt — beweist nur, wie dicht die Bezüge selbst der kleinen Ereignisse auf den Kern der Novelle integriert sind oder — in wie hohem Maße die „Totalität der Objekte" in diesem Werk verwirklicht ist.

Diese Szene hat ihre Entsprechung in einer anderen Szene mit Geld, nämlich im Höhepunkt der Novelle. Es heißt dort vom Alten, er habe mit schneller Handbewegung hinter das Hemd gegriffen, wobei die „Papierchen" knisterten, und habe sich zu seinem Sohn, der ihm zu Füßen lag, gebeugt und sich sofort wieder aufgerichtet (205). Das kann nur bedeuten, daß der Alte seinem mittellosen Sohn die „Papierchen" zugesteckt hat, ohne daß die anderen es merken sollten. Es hat für den Aufbau der Novelle wenig zu bedeuten, daß der Alte seinem Sohne Geld mit auf den Weg gibt; die Dichterin nennt deshalb noch nicht einmal die Höhe der Summe, weil sie völlig unerheblich ist. Wichtig ist diese Aussage nur als Symbol. Zu Beginn der Novelle steht der Alte in seiner absoluten Verhärtung als Vater, der für seinen Sohn nur Strafe kennt und dabei gedankenlos das Geld an sich rafft; am Ende der Handlung beugt er sich zu seinem Sohn und

[4] Żmigrodzka: Kwestia chłopska... S. 164.
[5] Żmigrodzka: Kwestia chłopska... S. 165.

gibt in rascher Bewegung (prędkim ruchem — 205) — um ihn nicht zu beschämen — die „Papierchen" dem Sohne. Dies ist ein Bild seiner wiedererwachten Vaterschaft. Diese Handlung ist also ein dichterisches Symbol für die innere Wandlung des Alten und keine soziologische Aussage.

Bei der Novelle handelt es sich zwar, wie die Dichterin selbst sagt, um ein Bild aus dem Bauernleben[6], doch muß damit in ihrer soziologischen Gestalt nicht schon die Bauernfrage im Mittelpunkt des Werkes stehen; vielmehr scheint sie in diesem Werk nur mittelbar behandelt zu sein.

Jasiek gerät mit seinem feinen Rechtsempfinden infolge der erzieherischen Unklugheit seines Vaters und infolge seines eigenen Leichtsinns in das blinde Räderwerk der Justiz, das ihn aus seinem Mechanismus nicht mehr entlassen will. Aber dieser Mechanismus kann nur deshalb so wirksam sein, weil so viele Menschen in den Kategorien dieses Räderwerkes denken. In der Novelle denkt der Alte in dieser Art; vor allem aber sind es seine Söhne, die immer wieder betonen, daß sie Bąk gefangennehmen und martern möchten, ob aus sogenanntem Gerechtigkeitssinn, aus Furcht für ihr Eigentum, aus Sadismus, der das Gesetz nur zum Vorwand nimmt, ist nicht gesagt. Es spielen wohl alle diese Motive mit.

Die Dichterin zeichnet um die Fabel vom verlorenen Sohn eine „gerechte" Welt mechanisierter, unpersönlicher menschlicher Beziehungen, in der jeder zum Untergang verurteilt ist, der aus diesem Mechanismus herausfällt. Eine Rettung sieht die Dichterin nach der Strukturanalyse dieser Novelle in einem verantwortlichen Handeln aus echter Vaterschaft, die den Mut aufbringt, gegen das Räderwerk dieser mechanisierten Ordnung aufzustehen, wenn es um den Menschen geht.

So ist es Orzeszkowa in dieser kurzen Novelle gelungen, auf gedrängtem Raum eine „unerhörte Begebenheit" um den epischen Kern des winterlichen Dorfabends aufzubauen. Dabei ist dieses Bild bäuerlicher Geselligkeit mit dem ganzen Werk so wesenhaft verbunden, daß erst von diesem epischen Kern her die Novelle in ihrer Struktur und damit in ihrem Sinn aufgeschlossen werden kann, anders als z. B. in N a d N i e m n e m, bei dem etwa das Tableau der bäuerlichen Hochzeit im dritten Bande ohne Schaden für die Justyna-

[6] Listy. Bd. 2, Br. 58 an Meyet, S. 34.

Janek-Handlung hätte fortfallen können — so schön die Schilderung in sich selber auch sein mag.

Vielleicht ist es deshalb kein Zufall, daß gerade während der Arbeit am dritten Bande, dem „Tableau-Band", die Dichterin, wie in der Einleitung erwähnt (aus innerem Zwang), die Novelle hat schreiben müssen. Es ist gewissermaßen die besonders im dritten Band verdrängte straffe Strukturierung und das Fehlen einer Bezogenheit aller Handlungen und Personen auf den Kern des Werkes, die als Ausgleich ihre Rechte in dieser Novelle gefordert und erhalten haben.

VII. Nad Niemnem

(Am Njemen — 1887 — Bde. 21; 22; 23)

Die Anfänge dieses Werkes dürften auf den Sommer des Jahres 1885 zurückgehen, als Orzeszkowa nach einem Großbrand in Grodno, der fast die ganze Stadt und auch ihr eigenes Haus vernichtete, ihren Wohnort verließ und einer Einladung auf das Gut Miniewicze am Njemen folgte. Von dort unternahm sie oft Spaziergänge in das benachbarte Bohatyrowicze, den Ort und die Wiege des gleichnamigen Geschlechtes aus dem Roman N a d N i e m n e m. Besonders gern ging sie zum Grabe von Jan und Cecylia, den standesungleichen Ahnen dieses Geschlechtes.

Hier entstand der e r s t e E n t w u r f des damals wohl noch als Erzählung geplanten Werkes, das unter dem Titel M e z a l i a n s von der Zeitschrift „Tygodnik Powszechny" im November 1885 angekündigt wurde.[1] Der Titel des Werkes, der von der Dichterin nur ironisch gemeint sein kann, ist im Sinne des französischen Wortes „mésalliance", Heirat zwischen standesungleichen Partnern, zu verstehen, wie es in der Geschichte von Jan und Cecylia und bei den Helden des Romans der Fall ist; Justyna Orzelska, die Heldin, stammt ja aus der Aristokratie, Janek, der Held, aber aus dem kleinadligen Geschlecht der verarmten Bohatyrowicze. Der erste Entwurf des Werkes war also offensichtlich darauf angelegt, die Geschichte der Liebe und Ehe von Justyna und Janek nach dem Vorbild und um den Kern der Geschichte von Jan und Cecylia darzustellen. Darauf weisen die genannten Umstände, vor allem aber der geplante Titel hin.

Diese ersten Pläne ließen sich jedoch nicht verwirklichen; die Dichterin konnte erst im Sommer 1886 mit der Niederschrift der Erzählung beginnen. Sie schreibt in einem Brief vom 11. VIII. 1886 noch von Miniewicze an Meyet, sie arbeite an einer zweibändigen Erzäh-

[1] W. A c h r e m o w i c z o w a: Nad Niemnem ... S. 24 f. — Listy. Bd. 1, Br. 33 an Gebethner und Wolff, Anm. 7, S. 317.

lung (powieść, was sowohl Erzählung als auch Roman bedeuten kann), die den Titel N a d N i e m n e m trage. Sie spricht davon, daß fast 100 Personen in das Werk aufgenommen seien und daß sie selbst in der Gesellschaft des Adels regelrechte Studien der örtlichen Flora und Folklore getrieben habe, deren Ergebnisse sie im Werk ausgiebig verwenden wolle.[2]

Die ursprüngliche Erzählung ist stofflich also ganz wesentlich erweitert, der Personenkreis ist sehr groß geworden, so daß der Rahmen der Geschichte von Justyna und Janek und damit auch der Titel sich für den großen Stoff als zu eng erwies und die Dichterin bewog, sich für den neuen Titel N a d N i e m n e m zu entscheiden, der zu Beschreibungen von Folklore und Landschaft geradezu einlädt. Am 4. X. dieses Jahres berichtet Orzeszkowa — immer noch aus Miniewicze —, sie habe erst den zweiten Band begonnen; die Erzählung sei schwierig, und man müsse sich streng an die Natur halten, um nicht in die Idylle zu fallen und um das Ziel zu erreichen, das in der Charakterisierung des hiesigen Kleinadels und der Aristokratie bestehe. Sie fügt auch hinzu, die Erzählung werde d r e i b ä n d i g sein und ihre Hauptquelle im Aufstand von 1863 haben, aus der sie — der Zensur zum Trotz — immer wieder schöpfen müsse, weil das Werk sonst unverständlich bleibe.[3] Am 8. XII. dieses Jahres berichtet Orzeszkowa von einer Hochzeit ihrer Magd mit einem Kleinadligen aus dem Geschlechte der Bohatyrowicze. Die Dichterin hat das Fest dem Paar bei sich zu Haus ausgerichtet und berichtet Meyet, sie wünsche nur, er hätte diese „demokratische Hochzeit" sehen können.[4] Am 29. I. 1887 schreibt sie an Meyet, nur noch ein Kapitel fehle zum Abschluß des zweiten Buches.[5]

Die Erzählung weitet sich damit hinsichtlich Umfang und Stoff noch einmal, wohl besonders dadurch, daß der Aufstand vom Jahre 1863 so bewußt in den Mittelpunkt gestellt wird und auch weil die Dichterin das Gemälde der Hochzeit aufnimmt und in seiner ganzen Farbigkeit entwirft. Damit kann dann die Erzählung auch endgültig die Form des Romans angenommen haben.

---

[2] Listy. Bd. 2, Br. 48 an Meyet, S. 29 f. Das Ergebnis dieser Arbeit ist von Orzeszkowa unter dem Titel „Ludzie i kwiaty nad Niemnem" veröffentlicht (Pisma. Bd. 52, S. 273—360).
[3] Listy. Bd. 2, Br. 50 an Meyet, S. 30.
[4] Listy. Bd. 2, Br. 53 an Meyet, S. 31 f.
[5] Listy. Bd. 2, Br. 55 an Meyet, S. 32.

Nach der Geschichte seiner Entstehung könnte man bei diesem Werk wohl drei Bauabschnitte unterscheiden. Es wird sich zeigen, ob sich diese Bauabschnitte auch in der Struktur erkennen lassen und für sie Bedeutung haben. Die nachdrückliche Betonung des Aufstandes von 1863 hat die Zensur auf das Werk aufmerksam gemacht. Wie mißtrauisch nämlich die russische Zensur alle nationalen Äußerungen — mehr als zwanzig Jahre nach dem Aufstand — immer noch beachtete und letztlich fürchtete, mag die Tatsache erhellen, daß ein Zensor, wenn auch erst in der dritten Auflage, insgesamt etwa drei Druckbogen aus dem Werk entfernen ließ, die auf den Aufstand Bezug hatten. Schließlich ordnete die Zensur im Jahre 1904 noch an, das Buch aus allen unentgeltlich verleihenden Büchereien zu entfernen, offensichtlich um den Einfluß des in dem Buch vertretenen nationalen Gedankens auf die breiten Volksschichten auszuschalten.[6]

Das Werk hat folgende Fabel: Wechselseitige Zuneigung zwischen standesungleichen Partnern, d. h. einer verarmten Aristokratin und einem verarmten Kleinadligen überwindet die Schranken der Standesvorurteile; sie gibt ihren Standesdünkel auf und „steigt herunter", er erhält sein Selbstbewußtsein wieder und gewinnt die Aristokratin zu seiner Lebensgefährtin. Nach dem Vorbild standesungleicher Ahnen, die ihre Heimat verlassen haben, um arm und in der Fremde den Liebesbund schließen zu können, schließen auch sie den Bund fürs Leben — arm und in Liebe.

Die Haupthandlung des Romans ist um die beiden Gestalten Justyna und Janek aufgebaut. Justyna ist eine mutterlose und verarmte Verwandte des zur Aristokratie gehörigen Benedykt Korczyński und lebt mit ihrem Vater auf dessen Gut und von dessen Gnadenbrot. Sie ist ein hübsches Mädchen und gilt in ihrem Handeln als originell und eigenwillig. So erkennt sie bald ihre würdelose Abhängigkeit von ihren Verwandten und die Leere ihres in untätiger Langeweile verbrachten Schmarotzerlebens und sehnt sich nach einem sinnvoll erfüllten Leben in wahrer Liebe. Sie findet beides in ihrer Liebe zu Janek, der in harter Arbeit auf der Scholle ein bescheidenes, aber unabhängiges Leben führt. Er versteht zwar nichts von den Problemen der „großen Welt" des untätig dahinlebenden Adels, denn er hat als Vollwaise von frühester Jugend sein kleines Anwesen in harter Arbeit erhalten müssen, aber er kann aus red-

[6] Listy. Bd. 2, Br. 289 an Meyet, Anm. S. 408.

lichem Herzen und wahrer Neigung Justyna die ersehnte Erfüllung bringen. Doch läßt die Dichterin ihre Heldin zuvor „Proben" bestehen. In ihrer frühen Jugend war Justyna nämlich in einen entfernten Verwandten, Zygmunt Korczyński, verliebt; er glaubte es aber, seiner aristokratischen Erziehung zum „Ausnahmemenschen" und seinem Ehrgeiz als „großer" Künstler, der er zu sein wähnte, schuldig zu sein, eine Frau aus dem Auslande zu heiraten. Die Ehe wurde unglücklich, und Zygmunt sucht nun Justyna für eine „Künstlerfreundschaft" zu gewinnen, die sein Talent beflügeln soll. Außerdem wirbt um Justyna der verkommene aristokratische Lebemann Różyc. Nachdem Justyna beide abgewiesen und so die „Proben" bestanden hat, führt die Dichterin Justyna und Janek als Paar zusammen.

Wie schon die Geschichte des Romans und sein Handlungsablauf andeuten, weist die Struktur einen deutlichen Bruch auf. Der anfänglich streng tektonisch angelegte Aufbau wird von der Fülle der Personen und Bilder überwuchert und weitet sich zu einer Form, in welcher der ursprüngliche Bauplan fast verdeckt wird.

Die ersten Kapitel des ersten Bandes enthalten die Disposition und stellen die wichtigsten Personen vor, darunter auch die beiden Helden des Romans, Justyna und Janek, die folgendermaßen eingeführt werden: Justyna geht mit ihrer Tante Marta vom Gottesdienst nach Hause. Die Tante ist Justynas Gegenbild insofern, als sie — stolze Aristokratin, die sie sein will — eine Ehe mit dem verarmten kleinadligen Anzelm Bohatyrowicz, dem Ältesten dieses Geschlechtes und Großvater Janeks, trotz echter Zuneigung als Mesalliance empfand und sie aus Furcht vor der schweren Bauernarbeit und einer möglichen Lächerlichkeit ausschlug. Auf ihrem Heimwege wird Justyna mit ihrer Tante von Janek überholt, dessen Wagen von singenden Dorfmädchen voll besetzt ist.

Auch Janek stimmt ein Lied an, das in seiner volksliedhaften Sprunghaftigkeit im Kern schon die Problematik des Romans enthält und dem in seiner letzten Strophe, innerhalb der Struktur des Romans, die Funktion einer epischen Integration zukommt. Diese erste epische Integration weist auf eine zweite am Schluß des ersten Bandes hin, nämlich die Geschichte von Jan und Cecylia. Beide Integrationen zusammen deuten das Werk — wenigstens in seiner vermutlich ursprünglichen Fassung — und weisen auf den Ausgang der

Handlung hin. Die erste Strophe des Liedes, in dem der aus gesellschaftlich niederen Schichten stammende Liebhaber um ein adliges Fräulein wirbt, spricht offenbar vom Standesunterschied zwischen den beiden Partnern:

1. Du gehst den Hochweg, du gehst den Hochweg,
Und ich den Talweg;
Du blühst als Rose, du blühst als Rose,
Und ich als Schneeball.

Die beiden nächsten Strophen deuten auf Hindernisse, die der Vereinigung entgegenstehen und scheinbar zur Tragödie führen:

2. Du gehst auf Wegen, du gehst auf Wegen,
Und ich im Bachbett;
Du wäschst dich (ab) mit Wasser, du wäschst dich (ab) mit Wasser,
Ich mich mit Tränen ...

3. Du bist ein Fräulein, du bist ein Fräulein
am großen Hofe;
Und ich werde Priester, und ich werde Priester
im weißen Kloster ... (21/17)

Die dritte Strophe heißt eigentlich im Volkslied anders, nämlich

Ty będziesz panną ... przy wielkim dworze ...

entsprechend zu dem anderen Vers:

Ja będę księdziem ... w białym klasztorze ... (21/18)

Du wirst ein Fräulein ... am großen Hofe sein

(entsprechend zu)

Ich werde Priester ... im weißen Kloster sein ...

Mit der so lautenden Strophe scheint alle Hoffnung des Liebenden auf eine Erfüllung der Liebe für immer begraben zu sein. Sie wird Hoffräulein und er geht (aus Gram) ins Kloster. Damit scheint also die Liebe des ungleichen Paares tragisch zu enden. Doch hat das Lied noch zwei Strophen, und zudem hat Janek anstatt „du wirst ein Fräulein" gesungen „du bist ein Fräulein". Mit dieser an sich unbedeutenden verfremdenden Änderung verfolgt und erreicht die Dichterin — außer der Verwendung des Liedes als epische Integration — auch einen psychologischen Effekt. Die Frauen — besser gesagt, dieses Mal nur die Tante Marta — werden offensichtlich erst dadurch (21/18) auf das sonst sehr bekannte und deshalb kaum beachtete Lied aufmerksam und erkennen, daß Janek das Lied nicht nur so vor sich

hinsingt, sondern es ändert, weil er verschämt jemanden ansprechen will, den er sonst offen nicht anzusehen wagt. Er als verarmter Kleinadliger wendet sich auf diese Weise an die Aristokratin Justyna, die er heimlich liebt.

Das Lied begleitet von nun an die Handlung wie ein Motiv bis in den dritten Band (23/190). Gleichzeitig hat es damit Ort und Funktion in der Struktur des Werkes bekommen. In den folgenden beiden Strophen ist das gesamte Leben der beiden Liebenden übergangen, und das Lied berichtet erst von ihrem Tod und ihrem Grabe:

4. Und wenn wir sterben, und wenn wir sterben,
Lassen wir meißeln
Goldene Lettern, goldene Lettern
Uns auf den Grabstein ...

5. Und wer dorthin kommt, oder dorthin fährt,
Der wird dann lesen: (21/193: Der wird sich denken:)
Vereint nun das Paar ruht, vereint nun das Paar ruht
In diesem Grabe! (21/18)

Vom Grabe aus erfährt der Leser also rückblickend, daß die Liebenden wider alles Erwarten doch ein Paar geworden sind. Strukturell wird das für den Roman so wichtige Motiv des Grabes eingeführt, welches das dreibändige Werk in seiner Gesamtheit umspannt und zu einer Einheit verbindet.

Da das Lied dank der Änderung des einen Wortes ausdrücklich auf die Helden des Romans bezogen ist, weist es in seiner Funktion als epische Integration unmittelbar auf den Ausgang des Romans hin, mittelbar aber auf die zweite epische Integration am Ende des ersten Bandes, nämlich die Geschichte von Jan und Cecylia. Auf diese Weise teilt sich das Werk — wie noch zu zeigen sein wird — deutlich in zwei Phasen, nämlich den ersten Band, dessen Erzählung sich wie eine Ellipse um ihre beiden epischen Integrationen — gleichsam Brennpunkte — rundet, und den zweiten mit dem dritten Band, die eine ganz andere Struktur aufweisen und mit der ersten Phase strukturell nur durch das Motiv des Grabes (der Aufstandskämpfer) — am Ende des Romans — verknüpft sind.

Der Roman wendet sich nun, vom zweiten Kapitel des ersten Bandes an, den beiden Familiengeschlechtern der Helden und ihrem wechselseitigen Verhältnis zu; er geht zurück auf Stanisław, den Vater

des jetzigen zum Teil verarmten Aristokratengeschlechtes der Korczyński, der für die Freiheit Polens als Legionär in der Armee Napoleons gefochten hat, und spricht von seinen auf Schulen gebildeten, aber recht ungleichen drei Söhnen und der Tochter. Andrzej, der Älteste, hat eine reiche Frau aus hohem Hause heimgeführt, hat als Patriot an den Kämpfen des Jahres 1863 teilgenommen, ist im Aufstand gefallen und hat einen Sohn, Zygmunt, hinterlassen, der sich in seinem Adelsstolz zum „Führer" der Massen berufen wähnt, an seinem Hochmut aber scheitert. Dominik ist irgendwo auf dem Posten eines Beamten. Benedykt aber versucht in verzweifelter Anstrengung das infolge von Teilungen klein gewordene und verschuldete Gut zu retten, ohne an seiner verwöhnten und an Langeweile kränkelnden Gattin Emilia eine Stütze zu finden. Er setzt darum seine ganze Hoffnung auf den heranwachsenden, vielversprechenden Sohn Witold. Dieser ist zwar ein Brausekopf und entzweit sich wegen seiner neuen Ideen mit seinem Vater, spielt dann aber auch im Streit der Geschlechter und Generationen die Rolle des Vermittlers und Versöhners. — Es bleibt noch die Tochter des Stanisław, die schon erwähnte Tante der Justyna, Marta Korczyński.

Vom Geschlecht der Bohatyrowicze ist für den Roman besonders wichtig Jerzy, der Vater des Janek, der mit Andrzej Korczyński in den Kämpfen des Aufstandes von 1863 gefallen und mit ihm zusammen in einem Grab bestattet worden ist. Besonders bedeutsam aber sind die schon genannten Janek und sein Großvater Anzelm. Erwähnt zu werden verdient auch Fabian, der Sohn des Anzelm, der als „Prozeßmacher" gegen Benedykt Korczyński um ein Stück Boden einen Prozeß anstrengt, ihn verliert, später aber dafür als Brautvater auf der im dritten Band breit geschilderten Hochzeit seiner Tochter Elżunia die Streitenden zu versöhnen sich bemüht.

Die beiden Geschlechter der Korczyński und Bohatyrowicze lebten miteinander in Freundschaft, die vom gemeinsamen Grab der beiden für das Vaterland gefallenen Helden geheiligt und für immer gefestigt zu sein schien, bis Streit und Prozeßsucht sie zu zerstören drohten; doch der Faden der still zwischen den streitenden Geschlechtern keimenden Liebe Justynas und Janeks zueinander verhindert eine tiefe Feindschaft und wahrt die Einheit des Werkes. In der Wallfahrt Justynas mit Janek und Anzelm zum Grabe von Jan und Cecylia, dem Ahnenpaar des Geschlechtes der Bohatyrowicze, und in der daselbst erzählten Geschichte der Ahnen erhält der erste Band

mit der zweiten epischen Integration gewissermaßen seinen zweiten Brennpunkt.

Der Bezug der Geschichte von Jan und Cecylia zum Hauptstrang des Romans wird ausdrücklich mittels der unbedeutend veränderten letzten Strophe des Volksliedes vom Anfang der Erzählung hergestellt:

> 5. Und wer dorthin kommt, oder dorthin fährt,
> Der wird sich denken:
> Vereint nun das Paar ruht, vereint nun das Paar ruht
> In diesem Grabe! (21/193)

Die Dichterin unterstreicht diesen Sachverhalt dadurch, daß jetzt Justyna sich an diese Strophe erinnert (21/192), während am Anfang des ersten Bandes nur Marta den geheimen Sinn des Liedes verstanden hat (21/18).

Der alte Anzelm trägt die Geschichte von Jan und Cecylia an deren Grab auf feierliche Weise wie ein Barde vor. Er steht dabei auf dem erhöhten Grabhügel, einem historisch bedeutenden Standort also, legt, um sich und seine Zuhörer einzustimmen, mit dem Handwerkszeug, das er mit sich führt, symbolisch den Alltag ab und beginnt mit einem einleitenden Spruch in der feierlichen Sprache des Barden die Geschichte von den Stammeltern seines Geschlechtes (21/194). Diese Geschichte spielt im 15. und 16. Jahrhundert. Damals kamen aus der Weichselgegend in dieses Land am Njemen zwei Menschen, die sich mit Vornamen Jan und Cecylia nannten. Da sie offenbar unbekannt bleiben wollten, führten sie keinen Geschlechtsnamen. Sie waren ein Liebespaar ungleichen Standes, das die Heimat wohl deshalb verlassen hat, weil es dort nicht heiraten konnte. Er war von dunkler Gesichtsfarbe und sehr kräftig gebaut wie ein Bauer, sie aber eine schöne und edle Dame. Hier, in der Einsamkeit am Njemen, bauten sie sich eine Hütte und begannen das Land zu roden, zu bebauen und zu verbessern. Kinder wuchsen auf, dann Enkel, und so entstand bald eine blühende Siedlung.

Die Kunde davon verbreitete sich überallhin und drang auch zum König. Er kam eines Tages selbst und war von dem, was er da sah, ganz überrascht. Er ließ das nunmehr über 100 Jahre alte Paar zu sich rufen und gab Jan den Namen Bohatyr[7] = Held, weil Jan zu-

[7] Das Wort hat außer seiner Bedeutung als Geschlechtsname in diesem Werk in einer anderen Ableitung Gewicht auch als Name eines polnischen Königs: b o h a t y r aus persisch bähādur = Held ... vergleiche mongolisch b a g a t u r, b a t u r, woraus ungarisch b á t o r = kühn wurde. (Ver-

sammen mit Cecylia auf heldenhafte Art dieses Land der Wildnis entrissen habe, und zwar nicht mit Blut und Eisen, sondern durch Schweiß und Arbeit. So sei dem Vaterland neuer Boden hinzugewonnen und ein großes, starkes Geschlecht geschenkt worden. Dies geschah unter dem König Zygmunt August (1548—72), dem letzten Jagellonen (21/201).

Ist das am Anfang zitierte Volkslied in seiner Funktion einer epischen Integration ein Hinweis vor allem auf den Ausgang des äußeren Geschehens, so enthält die Geschichte von Jan und Cecylia im Kern — wie sich zeigen wird — auch die innere Problematik des Romans.

Bis zum Ende des ersten Bandes ist die Handlung sehr dicht, die Erzählung kristallisiert sich um die epischen Integrationen zu einer alles umfassenden Totalität der Objekte. Die zweite epische Integration — die Geschichte von Jan und Cecylia — läßt den Leser vermuten, daß die Handlung kurz vor dem Abschluß steht, so daß der erste Band den Eindruck einer Erzählung mit einer straffen Struktur hinterläßt und einer ähnlichen, nur ins Positive gewandten Thematik wie etwa in B e n e n a t i, einer Erzählung, zu der Orzeszkowa den Stoff auch aus einer „Mesalliance", die sich in ihrem eigenen Hause abspielte, genommen hat. Zwar wäre dann in der Erzählung nicht ausdrücklich gesagt, daß Justyna umgelernt habe und zu dem Bauernstand hinuntergestiegen sei, doch berichtet dies der Roman auch später nirgends, selbst nicht an seinem Ende; vielmehr ist diese Tatsache nur mit Hilfe eines Analogieschlusses zu folgern[8], der sich hier aus der Funktion der epischen Integration anbietet. Die Richtigkeit und Berechtigung dieses Schlusses bestätigen Gedanken

mutlich leitet sich hiervon der Name des aus Siebenbürgen und aus einem ungarischen Geschlecht stammenden polnischen Königs Stefan Báthory her — v.V.); russisch b o g a t y r', vgl. M. V a s m e r REW s.v.; polnisch b o h a t y r = Held (heute im gesprochenen Wort nur noch b o h a t e r in der gleichen Bedeutung verwendet — v.V.). K. L o k o t s c h: Etymologisches Wörterbuch der europäischen Wörter orientalischen Ursprungs. Stichwort: bähādur, S. 15.

[8] „Diese Analogie kann man im Deutschen als ‚Erkenntnis durch Vergleich' umschreiben. Sie setzt voraus, daß das Seiende, mit dem verglichen wird (mindestens unter dem Gesichtspunkt des Vergleichs), bekannter sei als das andere und daß zwischen beiden Übereinkunft und Verschiedenheit zugleich bestehe. Ohne Übereinkunft liegt überhaupt keine Vergleichsmöglichkeit vor; ohne Verschiedenheit bietet der Vergleich bloß eine Wiederholung desselben ohne neuen Aufschluß..." (W. B r u g g e r: Philosophisches Wörterbuch. Freiburg 1961, S. 9f.).

bzw. Worte der Helden. So reflektiert die Dichterin nach der Geschichte von Jan und Cecylia am Schluß des ersten Bandes über Justyna wie folgt: „Sie dachte gewiß, daß diese Menschen (Jan und Cecylia) glücklich, o wie glücklich waren, die solche Liebe im Herzen trugen und solche Aufgaben auf Erden erfüllten; (sie dachte), daß auch sie mit Freude und Stolz an das Ende irgendeiner dunklen Steppe ginge unter das Dach irgendeiner armen Hütte, nur um im Herzen und im Leben keine Leere zu haben, nur um geliebt zu sein, innig und treu, und ein Ziel vor sich zu sehen" (21/207). Janek spricht einen ähnlichen Gedanken sogar laut aus: „Gäbe Gott ein solches Leben und Glück! Ein verfluchtes Los, das dem Menschen nur so viel zuteilt wie dem Tiere! ... Und wenn du dich um eine wahre Liebe mühst, dann wächst sie für dich zu hoch, und wenn du für die Menschen etwas tun willst, dann hast du weder die Gelegenheit noch das Wissen. Zu ihrem Verderben nur gibt Gott den kleinen Ameisen Flügel" (21/208).

Doch kommt von keiner Seite das befreiende, von der Struktur geforderte und vom Leser erwartete Wort, und so zieht sich denn diese stille Liebe — vom Aufbau und ihrer eigenen Entwicklung her ohne rechte Begründung — über weitere zwei Bände hin, ohne sich in ihrer Art innerlich oder äußerlich zu ändern, um dann endlich ganz am Schluß des Romans ihre Erfüllung zu finden: Justyna und Janek werden von Anzelm Bohatyrowicz und Benedykt Korczyński zu einem Paar vereint; doch auch dieses Mal geschieht das nicht unmittelbar, sondern nur vermöge eines symbolischen Hinweises auf das gemeinsame Grab der standesungleichen Aufstandskämpfer Andrzej und Jerzy (23/275), d. h. also wiederum mittels eines Analogieschlusses.

Der Übergang vom ersten zum zweiten Band macht schon bei flüchtigem Lesen deutlich, daß etwas Neues beginnt. Der zweite Band schildert meistens in breiter Ausführlichkeit Gestalten, die für den Verlauf der Handlung belanglos sind, dazu negativ gezeichnet werden und die deshalb um so stärker die positiven Gestalten hervortreten lassen. Dies ist ein Mittel der Darstellung, das deutlich an die Schwarz-Weiß-Technik einer Tendenzerzählung wie etwa des Australczyk erinnert. So trägt sich z. B. am Anfang des zweiten Bandes der heruntergekommene aristokratische Großgrundbesitzer und Millionär Różyc — der in wenig Jahren 700 000 Rubel

durchgebracht hat, um in den Großstädten Europas seine Langeweile zu vertreiben, nun da er als Morphinist nur noch das Wrack eines Menschen darstellt — mit dem Gedanken, Justyna einen für sie „ehrenvollen" Heiratsantrag zu machen. Im dritten Band tut er dies tatsächlich und wird natürlich abgewiesen. Ebensowenig glaubwürdig ist das Werben des verheirateten Aristokraten Zygmunt um Justyna. Im zweiten Band schreibt er ihr einen sentimentalen Brief, in dem er „nur um ihre Seele" wirbt (22/82), damit Justyna seinem erlahmten Künstlergenie wieder Auftrieb gebe. Im dritten Band wird dann geschildert, wie er sie deshalb persönlich aufsucht. Er schlägt ihr jetzt sogar eine Lebensgemeinschaft zu dritt — zusammen mit seiner Frau Klotylde — vor, wobei Justyna die Rolle der „Seelenfreundin" des Künstlers, Klotylde aber die „prosaische" Rolle der Frau des Ehemannes zugedacht ist (23/107 ff.). Noch einmal versucht Zygmunt sein Glück, als er von der Werbung Janeks um Justyna erfährt (23/265 f.). Selbstverständlich weist Justyna alle diese Bewerbungen „standhaft" ab. Erst nach solcher Art „Prüfungen", die weder von der Struktur noch vom Verlauf der Handlung noch vom Charakter Justynas in irgendeiner Weise motiviert sind, werden Justyna und Janek vereint. Justynas Wesenszug ist doch sowohl nach dem Urteil der Dichterin (23/66) als auch nach der Selbsteinschätzung der Heldin das stolze Selbstbewußtsein (23/106).

Aus einem Brief an Ludwik Jenike, ihren literarischen Taufpaten, mit kritischen Erwägungen zu diesem Roman läßt sich ebenfalls erkennen, welche Tendenz Orzeszkowa mit ihrem Werk, besser gesagt mit seiner zweiten Phase, verfolgt; es handelt sich danach um Tendenz im engsten Sinn.[9] Das „aktuelle Problem" und seine Lösung betrifft die Frage einer Versorgung von verarmten adligen Damen, denen die Dichterin empfiehlt, gesellschaftlich „hinunterzusteigen", damit sie, die doch nur „Gräfinnen von Habenichts" sind, unter die Haube kommen. Es handelt sich also um das subjektive Problem einer Gesellschaftsschicht, das Orzeszkowa für ihre Standesgenossinnen zu lösen sich bemüht; es fehlt dabei der objektive, die Allgemeinheit betreffende, herbe Zug der „organischen Arbeit", wie er der Geschichte

[9] Es gibt viele Werke, die ... ein aktuelles Problem der eigenen Gegenwart wählen, die in dem Werk weiterhin eine klare Lösung des Problems geben und diese Lösung als Lehre und Aufruf dem Leser mitteilen wollen: zu dem Zweck, die problematische Situation der Gegenwart zu ändern. Man pflegt solche Literatur als Tendenzliteratur zu bezeichnen (Kayser: Das sprachliche Kunstwerk, S. 220).

von Jan und Cecylia anhaftet. Obwohl dieser Brief nur in einem zitierten Zitat und ohne Datum erreichbar ist, läßt sich aus den genannten Merkmalen ablesen, daß er frühestens wohl während der Arbeit am zweiten Band verfaßt sein kann. Der Text der Briefstelle lautet: „Ich habe in meine Erzählung (powieść) ... viel von meinen in den letzten Jahren gemachten Beobachtungen übertragen und den Gedanken in sie eingeschlossen, der, wie mir scheint, ziemlich neu ist, nämlich auf die sogenannten niederen Sprossen der Gesellschaft hinunterzusteigen, um Arbeit, Menschenwürde und persönliches Glück für unsere ‚Gräfinnen von Habenichts' (hrabianki na wątorach) zu finden. Eine solche ‚Gräfin von Habenichts', eine von vielen, ist Justyna, und sie unterscheidet sich von anderen nur darin, daß schmerzliche Erfahrungen mit Hilfe eines angeborenen, gesunden Menschenverstandes ihr die Augen dafür geöffnet haben, was sie eigentlich ist. Anstatt sich nun in eine der übervölkerten Städte zu begeben, um ein Stück eigenes Brot und ein Krümelchen persönlicher Würde zu gewinnen, begibt sie sich zur Landarbeit, zum Volk, namentlich zu der Gruppe in ihm, mit der Gleichheit des Blutes und der Tradition sie verbinden ... Es versteht sich, daß nur eine solche Frau, welche die uns angeborene aristokratische Gesinnung (arystokratyzm) abgelegt hat, diesen Rat befolgen kann. Bisher gilt nämlich noch die Bearbeitung des Bodens mit der Hand als überaus verächtlich und besonders schwer. Ich wollte sie als edel und angenehmer denn andere Arbeit, und sogar als gesünder darstellen ... Allzulange haben wir uns nur von Leckerbissen genährt, aber unser Organismus braucht Vollkornbrot; das ist meine tiefste Überzeugung, die ich bei dieser Gelegenheit aussprechen wollte."[10]

Auch aus dem Vergleich der beiden Phasen des Romans läßt sich damit der Strukturbruch ablesen; ebenso klar zeigt ihn das Zeitgerüst des Werkes auf, namentlich das Verhältnis von Erzählzeit zur erzählten Zeit, wenn man die erste Phase des Romans mit der zweiten Phase vergleicht. Die Zeit der ersten Phase drängt grundsätzlich nach vorn, in die Zukunft; entsprechend erfolgt die Wiedergabe von Rückwendungen in starker Zeitraffung. Eine solche Zeitraffung großen Ausmaßes stellt z. B. die Geschichte von Jan und Cecylia im ersten Band dar. Sie umfaßt, aus der Erzählgegenwart rückblickend, einen

[10] Orzeszkowa: Brief an L. Jenike. In: J. L. Popławski: Szkice literackie i naukowe. o.O., 1910, S. 38—39. Zit. in: W. Achremowiczowa: Nad Niemnem Elizy Orzeszkowej. Warszawa 1959, S. 39 f.

Zeitraum von weit über 300 Jahren, den sie in konzentrierter Raffung auf 15 Seiten darstellt (21/190—205). Die Zeit der zweiten Phase ist dagegen stark der Vergangenheit zugewandt und, verbunden damit, an wiederholten Zeitdehnungen erkennbar. Das erste Kapitel des dritten Bandes befaßt sich z. B. nur mit Zygmunt und sucht dem Leser klarzumachen, wie es möglich war, daß der Sohn eines Helden der Aufstandszeit derart herunterkommen konnte.

Besonders deutlich wird die Zeitdehnung im folgenden: Gegen Ende des ersten Kapitels geht Zygmunt auf das nahegelegene Gut Korczyn, um die dort wohnende Justyna wegen der erwähnten „Seelenfreundschaft" persönlich zu sprechen; er will in wenigen Stunden nach Hause zurückkehren (23/46). Erst auf Seite 100 wird seine Ankunft auf dem Gut geschildert und schon auf Seite 111 seine Rückkehr, und zwar nach einer ausgedehnten Aussprache mit Justyna. So bestehen innerhalb der zweiten Phase mit ihrer allgemein gedehnten Erzählzeit große Unterschiede in der Extensität der Dehnung. Die kurze Spanne erzählter Zeit für den Hinweg ist hier auf 54 Seiten gedehnt, während die lange Aussprache und der Rückweg zusammen auf nur 11 Seiten geschildert sind.

An die Stelle des Dialogs und der gerafften Zeit, die in der ersten Phase vorherrschen, tritt in der zweiten Phase ein Ausmalen von Landschaftsbildern und Dorfszenen, ein Schildern von psychischen Zuständen der negativen Helden, und zwar vorwiegend in Zeitdehnung, deutlich hervor. Dementsprechend gibt es in der zweiten Phase nur ein langsam abrollendes zeitliches Nacheinander, das sich fast einem räumlichen Nebeneinander nähert und Ähnlichkeit mit einem lebenden Bild bekommt, durch welches das Rinnsal der Justyna-Janek-Handlung langsam zu seinem Ziel rinnt und einen Ablauf der Zeit überhaupt erst spürbar macht.

Diese Form der Epik ließe sich — mit Kayser — Tableau nennen, der sie folgendermaßen charakterisiert: „Tatsächlich ist es angängig, das Tableau als eigene Form neben oder vielmehr zwischen Szene und Bild anzuführen. Mit der Szene verbinden es die Bewegtheit und der zeitliche Verlauf in sich; mit dem Bild eine letzte Statik und Unverbundenheit. Vielleicht darf man sagen: das Bild ist stiller, intimer, während das Tableau einen ‚öffentlicheren' Charakter hat, stofflich wie erzählungsmäßig . . .[11] Die Charakterisierung Kaysers trifft of-

[11] Kayser: Das sprachliche Kunstwerk, S. 183 f.

fensichtlich für die zweite Phase des Romans zu, besonders dann, wenn man den Zusatz Kaysers zu der zitierten Umschreibung heranzieht, in dem er das Tableau als ein Charakteristikum des realistischen Romans, aber auch als eine seiner strukturellen Schwächen bezeichnet. Er sagt dazu wörtlich: „Man hat im Tableau eines der wichtigsten Kompositionsmittel des realistischen Romans gesehen und gemeint, daß die kompositorische Schwäche solcher Romane gerade auf ihrer Neigung zum Tableau beruhe . . ."[12] Der Kern dieses Tableaus, die Dorfhochzeit im dritten Band, will schöne Volksbräuche schildern und alte Volkslieder bringen; er hat aber auch in der Struktur des Romans offensichtlich eine Funktion zu erfüllen. Vom Verlauf der Handlung aus gesehen ist die Hochzeit ein großes „Kochajmy się!" (Lieben wir einander!), ähnlich dem gleichlautenden Schlußkapitel des Pan Tadeusz. Gegensätze werden aufgelöst, Feindschaften begraben. So findet sich die Tante Marta in versöhnter Freundschaft mit Anzelm, der an dem Korb, den sie ihm in der Jugend gab, schwer zu tragen hatte; das harte Generationsproblem zwischen Witold Korczyński und seinem Vater Benedykt geht in verständnisvolles Vertrauen füreinander über; Witold und Fabian vermitteln auch die Versöhnung der prozessierenden Parteien usw.

Im Hinblick auf die Struktur wird der Roman mit Hilfe dieser Hochzeitsschilderung wieder zu seiner ursprünglichen Anlage zurückgeführt. Die Dichterin will offensichtlich ihr Werk mit dem Tableau nicht abschließen, sondern führt aus dieser epischen Form nur den Hauptstrang der Erzählung heraus und vereint die beiden Helden endgültig im Symbol des Grabes der Aufstandskämpfer.

Das Grab, mit dem der Roman schließt, übt eine zweifache Funktion aus. Zunächst führt es das Werk zu seiner „Hauptquelle", dem Aufstand, wieder zurück und verweist außerdem deutend auf die Zukunft von Justyna und Janek. Auf die Frage nämlich, die Benedykt Korczyński stellt — als er mit Justyna zu Anzelm und Janek auf den Hof kommt, wohl in der Absicht, die Ehe des Paares auch vertraglich festzulegen — ob Janek der Sohn des Jerzy sei, antwortet Anzelm bündig: „Desselben, der mit Ihrem Bruder im gemeinsamen Grabe ruht" (23/275). Mit diesem Satz schließt der Roman. Wiederum wird also nicht unmittelbar ausgesagt, daß Justyna und Janek

[12] Ebd. S. 184.

ein Paar geworden sind, sondern auch dieses Mal ist diese Tatsache nur mittels eines Analogieschlusses zu folgern.

Das Bild des Grabes steht an drei wichtigen Stellen der Romanstruktur in einer symbolischen Bedeutung: in der Schlußstrophe des Liedes zu Anfang des ersten Bandes; am Ende des ersten Bandes und am Ende des Romans, oder im Hinblick auf die Struktur des Romans anders ausgedrückt: am Anfang und am Ende der ersten Phase und am Ende der zweiten Phase, wobei die entsprechenden Aussagen des Symbols jeweils verschieden sind. Das tertium comparationis dieser verschiedenartigen Grabsymbole ist die Vereinigung standesungleicher Partner (spätestens im Grabe). Im ersten Symbol verläßt das Lied in der dritten Strophe die beiden standesungleichen Liebenden, die keine Aussicht auf Vereinigung haben; erst von ihrem gemeinsamen Grab her (vierte und fünfte Strophe) kann der Leser schließen, daß sie wider Erwarten sich doch in Liebe und Ehe gefunden haben. Dieses Symbol weist gleichzeitig auf das folgende Symbol des Grabes, am Ende der ersten Phase hin, bei dem die Geschichte der Liebenden ausdrücklich berichtet wird, und zwar als Vereinigung in Liebe, Ehe und Tod. Das dritte Symbol, am Ende der zweiten Phase, ist anderer Art; denn die standesungleichen Partner finden sich nach einem langen, getrennten Leben (und nach kurzem Kampfe) erst im Tode und im gemeinsamen Grab.

Nun sind diese Grabsymbole ausdrücklich auf Justyna und Janek bezogen, und zwar auf ihre Liebe bzw. Ehe. Mittelbar geschieht das im ersten und zweiten Symbol dank seiner Funktion als epische Integration; außerdem bestehen aber unmittelbare Bezüge dadurch, daß Janek beim ersten Symbol die kleine Textänderung (będziesz — jesteś) vornimmt und beim zweiten Symbol der Bezug mittels der Reflexionen von Justyna und Janek eigens hergestellt wird; im dritten Symbol ist der Bezug eindeutig, da Justyna und Janek in diesem Symbol ein Paar werden.

Versucht man den Gehalt der Symbole aufzuschließen, so ergibt sich wohl folgendes: Im ersten Symbol, dem dichtesten von allen, sind die Chiffren der Liebe und Ehe noch verschlüsselt und werden gewissermaßen erst im zweiten Symbol — auf das sie hinweisen — aufgeschlossen. In diesem Symbol wird, vom Grab Jans und Cecylias ausgehend, in aufbauender Rückwendung vor allem die Ehe dieser beiden geschildert; ihre Liebesgeschichte wird gleichsam nur als „Rück-

blick in der Rückwendung" erwähnt und die segensreichen Folgen für das Vaterland sowie die Anerkennung von Seiten des Königs nur als Nebenfolge dieser Liebesehe dargestellt. Die Zeit n a c h der ersten Begegnung der Liebenden, d. h. hier die Ehe, stellt also das eigentliche Gechehen dieser Geschichte dar, und der Beginn dieser Ehe ist auch zugleich der Beginn der Geschichte („początek powieści") wie in den realistischen Werken. Es fällt also nicht etwa der Beginn der Ehe mit dem Ende der Geschichte zusammen wie in der romantischen Erzählung. Mit anderen Worten: Es handelt sich hier um die realistische Eheauffassung der Dichterin. Auch andere Merkmale dieser Geschichte weisen auf den Realismus bzw. Positivismus hin; z. B. steht im Mittelpunkt nicht der Patriotismus. Jan und Cecylia lieben vielmehr einander und suchen ihr Leben in mühevoller Arbeit „von den Grundlagen her" so zu gestalten, daß sie gemeinsam leben können. Ein solches Leben bringt aber ganz von selbst Nutzen a u c h dem Vaterland. Zu diesem Leben werden — von der Struktur her — Justyna und Janek eingeladen, wenn auch infolge außerpoetischer Gründe noch nicht zusammengeführt. Tatsächlich zusammengeführt werden sie erst mittels des dritten Symbols, in dem die standesungleichen Partner nach einem langen Leben in Trennung am Ende des Lebens zusammentreffen und (nach kurzem, gemeinsamem Kampf) in Tod und Grab sich finden. Im Mittelpunkt steht hier also die Zeit v o r dieser Vereinigung, mit der die Erzählung zugleich schließt.

Analog auf Justyna und Janek übertragen bedeutet es, daß sie sich nach langer Trennung „endlich" finden und die Erzählung damit auch zum „guten" Schluß gelangt ist. Das entspricht aber ganz dem, was die Dichterin unter der romantischen Eheauffassung versteht. Tatsächlich führt sie ja in der zweiten Phase die Liebenden — nach Art der romantischen Erzählung — durch verschiedene „Proben" zur Vereinigung, die zudem auch im Grabsymbol von Helden eines Aufstandes der politischen Romantik sinnbildlich vollzogen wird. Mit anderen Worten: Die zweite Phase des Romans ist wesentlich aus den Auffassungen der (Neo-)Romantik gestaltet. Auch aus anderer Sicht scheint eine Zuordnung der Phasen möglich. In der ersten Phase haben alle die angedeuteten Probleme des Positivismus wie das gesellschaftliche „Hinuntersteigen", die „Arbeit an den Grundlagen" und die „organische Arbeit" gar nicht den Charakter von „Problemen", d. h. von bewußt gewordenen Aufgaben, die gelöst werden wollen, sondern sie sind für das standesungleiche Paar in seiner Lage nur die

notwendigen Äußerungen einer opferstarken Liebe. Dabei ist das Paar gleichsam in vorgesellschaftliche Verhältnisse gestellt, in eine Art Robinson-Dasein, und baut aus einer von der Kultur unberührten Natur eine neue Gesellschaft auf. Vielleicht werden an dieser Stelle aufklärerische Wurzeln des Positivismus sichtbar. In der zweiten Phase stehen diese Probleme — die zum Teil auch in der Neoromantik ihre Geltung haben — infolge der Tendenz im Mittelpunkt und sind zu aktuellen Zeit- und aristokratischen Standesproblemen geworden, die auf eine Lösung drängen. Die starke Tendenz bringt Handlung und Personen besonders zu zwei Problemen bewußt in Beziehung, nämlich dem gesellschaftlichen „Hinuntersteigen" und dem des „romantischen" Aufstandes, der auch von der Struktur her den symbolischen Abschluß bildet.

Zusammenfassend kann man zu dieser Untersuchung sagen, daß sich in der Struktur des Romans N a d N i e m n e m tatsächlich Bauabschnitte — Phasen — feststellen lassen, von denen zwei besonders deutlich hervortreten. An der Nahtstelle dieser beiden Phasen ist klar ein Struktur- und Stilbruch auszumachen, der über den Roman hinaus insofern von Bedeutung ist, als die Dichterin mit dem Übergang von der ersten zur zweiten Phase auch einen Übergang vom Realismus zur Neoromantik vollzogen hat.

Mit Hilfe der Strukturanalyse lassen sich wirklich — wie Seuffert behauptet — Rückschlüsse auf die Entstehungsgeschichte des Werkes ziehen.

VIII. Cham

(Der Bauerntölpel — 1888 — Bd. 15)

Zum ersten Mal erwähnt Orzeszkowa etwas von ihrer Arbeit an dieser Erzählung in einem Brief vom 26. XI. 1887 an Meyet. Anfang März 1888 ist das Werk abgeschlossen, wird am 10. März nach Warschau geschickt und nach langwierigen Verhandlungen von der „Gazeta Polska" in Fortsetzungen von Mai bis Juni 1888 veröffentlicht. Im folgenden Jahr wird es von Lewental in Buchform herausgegeben. Die Dichterin wollte ihr Werk schon zu Beginn des neuen Jahres, also nach kaum zwei Monaten Arbeitszeit, herausbringen; indessen hinderte sie eine Krankheit an der Verwirklichung dieser Absicht sowie auch die Tatsache, daß die Erzählung über den geplanten Umfang hinauswuchs. Doch wirkte sich die längere Arbeit an diesem Werk nach dem Urteil der Dichterin positiv aus; sie betont nämlich, sehr sorgfältig gearbeitet zu haben und mit der Erzählung zufrieden zu sein.[1] Der Titel sollte ursprünglich „Rybak Nadniemeński" (Memelfischer) lauten, aber da damals gerade der Roman „Die Islandfischer" von Pierre Loti in polnischer Übersetzung von einer Zeitschrift veröffentlicht wurde und großen Anklang fand, hat Orzeszkowa ihr Werk in C h a m umbenannt.[2] Offensichtlich erfolgte jedoch die Änderung des Buchtitels zum Vorteil des Werkes insofern, als der erste Titel eigentlich nur die äußere Gestalt des Helden erfaßte, der zweite aber auch die innere Problematik des Werkes, auf die es hier in erster Linie ankommt, schon in der Überschrift anzeigt.

[1] Listy. Bd. 2, Br. 64 an Meyet, S. 36 f.

[2] Listy. Bd. 2, Br. 63 an Meyet, S. 36. — c h a m, c h a m s k i bedeutet: aus anderer Rasse, weil von Cham abstammend. Im 17. Jahrhundert hat man auch — bewußt oder aus einem volksetymologischen Mißverständnis heraus — den Chan oder Chagan, d. h. Heerführer der Tataren, „cham" genannt. Cham hat etwa die Bedeutung von „gbur", d. h. ungehobelter Mensch, Grobian (A. B r ü c k n e r: Słownik etymologiczny języka polskiego. Warszawa 1927, S. 176; Fr. S ł a w s k i: Słownik etymologiczny języka polskiego. Kraków 1952—56, S. 59).

Orzeszkowa betont in dem erwähnten Brief, daß sie das Werk nach einer wahren Begebenheit aus dem Nachbarort geschrieben habe; sie könne die Helden sogar vorstellen und hoffe, die Bauernpsychologie in dem Werk gut dargestellt zu haben.[3]

Es soll schon hier erwähnt werden, daß die Erzählung Cham ein weltweites Echo und — wie auch die Erzählung Meir Ezofowicz — der Dichterin einen Platz auf der Kandidatenliste für den Nobelpreis eingetragen hat.[4]

Das Thema des Werkes ist wohl am besten mit dem Wort wiedergegeben, mit dem Orzeszkowa in der Erzählung Hekuba (im Sammelband Gloria Victis — Bd. 36) die Heldin Teresa, eine geistige Schwester Pawels, charakterisiert: „Teresa gehörte zu den tiefen Naturen, deren Liebe, wenn sie einmal in ihnen Wurzel schlägt, weder die bitteren Tränen der Enttäuschung überfluten noch das brennende Eisen des Schmerzes auszuglühen in der Lage sind" (36/115).

Die Erzählung hat folgende Fabel: Ein frommer, väterlich-gütiger Memelfischer lernt zufällig ein verkommenes, bedeutend jüngeres Dienstmädchen aus der Stadt kennen, hat Mitleid mit ihrem Schicksal, will sie „retten" und heiratet sie deshalb. Sie aber wird ihm mehrere Male untreu und versucht ihn sogar zu vergiften. Er vergibt ihr alles, selbst den Mordversuch. So viel verzeihende Güte vermag sie nicht zu ertragen und erhängt sich.

Die Handlung ist von einer starken menschlichen, weniger soziologischen Problematik bestimmt. Held der Handlung ist der über 40 Jahre alte Paweł Kobycki, der in seinem Dorf als ein Mensch angesehen wird, der sich von allen anderen unterscheidet. Das Dorf

[3] Listy. Bd. 2, Br. 64 an Meyet, S. 37.

[4] Ellen Wester, die Übersetzerin der Werke Orzeszkowas ins Schwedische, berichtete in einem Brief vom 25. X. 1909 der Autorin des Cham, daß ihr Name ständig auf der Anwärterliste für den Nobelpreis stehe (se trouve toujours sur la liste de ceux qui sont désignés au prix Nobel). In diesem Jahre werde den Preis wohl Selma Lagerlöf bekommen, für das kommende aber werde er, so hoffe sie fest, der Dichterin zuerkannt. Tatsächlich erhielt den Preis für das Jahr 1909 Selma Lagerlöf, im Jahre 1910 aber starb Orzeszkowa. (Listy. Bd. 5, Br. 163 an Bochwicz, Anm. 2, S. 408).
Offensichtlich hatte auch die Dichterin selbst von Cham eine hohe Meinung, denn sie empfand die Verleihung des Preises an die Schwedin für „Gösta Berling" als sachlich ungerechtfertigt und als Pro-Domo-Politik. Vor allem aber bedauerte sie, daß auf diese Weise eine Gelegenheit verloren sei, das Weltforum auf die polnische Sache aufmerksam zu machen (Listy. Bd. 5, Br. 170 an Bochwicz, S. 251 f.).

hält ihn außerdem für ehrlich, friedlich, aber doch anders geartet als die übrigen Menschen (3). Das Merkmal, das ihn aus den Dorfbewohnern besonders heraushebt, scheint schon äußerlich darin zu bestehen, daß er in seinem einsamen, an die Memel, „seine Frau" gebundenen Beruf außerhalb der bäuerlichen, mit der Scholle verbundenen Dorfgemeinschaft steht; außerdem fühlt er sich stets persönlich aufgerufen, wo immer ihm gefährdete, schutzbedürftige Menschen begegnen. So ist es bei der fremden Franka und später bei ihrem Jungen. Das Dorf hingegen gewährt gewöhnlich Schutz dem Eigenen und mißtraut dem Fremden, es achtet den Mächtigen und Reichen und verachtet den Armen, wie man es etwa in der Erzählung Dziurdziowie beobachten kann. Nach der Ehe mit seiner ersten Frau heiratet Paweł zunächst nicht, obwohl ihn seine Verwandten dazu überreden wollen. Er antwortet auf dieses Drängen nur, der Himmel sei seine Hütte und die Memel seine Frau (3). So geht er Jahr um Jahr still seinem Fischerhandwerk nach und lebt bescheiden in seinem Häuschen am Fluß. Doch eines Morgens hört er Hilfeschreie am Flußufer; er rudert eilends hin, kann einer um Hilfe rufenden Wäscherin ein davonschwimmendes Wäschestück herbeiholen und kommt mit ihr dabei ins Gespräch: sie ist ein Dienstmädchen, über 30 Jahre alt, das mit seiner Herrschaft vorübergehend auf dem Lande weilt und sich Franciszka Chomcówna, kurz Franka nennt. Sie fühlt sich sehr vereinsamt und erzählt Paweł deshalb unvermittelt die Schicksale ihres bewegten Lebens, weil sie an diesem Menschen sofort das Besondere spürt, aber auch weil sie an ihm Gefallen findet wie schon an vielen Männern.

Sie berichtet von ihrer Verwandtschaft, die wohlhabend und gebildet sei, da sie lesen und schreiben könne, ebenso wie auch sie selbst; nur ihre Eltern seien nichts wert gewesen, denn der Vater habe getrunken, die Mutter aber sei mit anderen Männern davongelaufen, als Franka acht Jahre alt war. Von da an war sie zusammen mit ihren Brüdern sich selbst überlassen und auf die Gnade der Mitmenschen angewiesen. Ihre Brüder kamen dann ums Leben, sie selbst lebte aber bei ihrem verkommenen Vater, durch dessen Kumpane sie allmählich das liederliche Leben kennenlernte. Nach Jahren kehrte schließlich ihre Mutter sterbenskrank zurück; kurz nacheinander starben dann Vater und Mutter. Franka war nun seit ihrem 16. Lebensjahr Vollwaise und darum genötigt, sich als Dienstmagd ihr Brot zu verdienen (20—25). Schon mit ihrem ersten, verheirate-

ten Herrn hatte sie eine Liebschaft, wurde deshalb vertrieben und wechselte von da an ihre Herrschaft alle paar Monate. Sie brachte das sauer verdiente Geld mit Liebhabern durch — von denen sie aber nie etwas annahm — und so ging es stetig abwärts. Doch sagt sie von sich, sie sei in ihrem Kern nicht schlecht, denn nie in ihrem Leben habe sie getrunken, noch gestohlen, noch auch gelogen (24). Das alles erzählt sie Paweł voller Vertrauen und weint verzweifelt über ihr Leben. Paweł, auf den hier ohne sein Zutun ein zerbrochenes Menschenschicksal zukommt, weicht nicht aus, sondern gewährt Rat und Schutz und nimmt dieses Schicksal auf sich. Zunächst tröstet er Franka mitfühlend, fordert sie aber zugleich wie ein besorgter Beichtvater auf, dieses liederliche Leben aufzugeben. „Elend bist du ... o wie elend! Ich habe wohl gehört, daß irgendwo dort in den Städten Menschen so leben, aber ich habe es nicht geglaubt. Jetzt sehe ich, daß es wahr ist ... Hör auf, komm zu dir, bessere dich ... sonst wirst du in dieser Welt nichts Gutes haben und die Seele verlieren!" (27) — Paweł reagiert auf diese Beichte wie ein Priester seinem Beichtkind gegenüber, voller Erbarmen und Sorge für Frankas Seele; sie aber sucht nicht zuerst die Sorge des Priesters, sondern vor allem das Interesse des Mannes zu wecken, und so antwortet sie auf Pawels Vorstellungen: „Dummheit ... neugierig bin ich, worin ich mich bessern soll" (27). Zur Unsterblichkeit der Seele aber hat sie nur die bissige Bemerkung: „Was heißt da schon Seele! ... Dummheit! Wenn der Mensch stirbt, dann fressen ihn unter der Erde die Würmer, und aus ist's (28)."

Ihre Enttäuschung über Pawels priesterliche Reaktion auf ihre Bekenntnisse drückt sie unverhohlen in dem erstaunten und ein wenig ironischen Satz aus: „Bei meinem Leben, zum erstenmal sehe ich einen solchen Menschen. Bist du etwa ein verkleideter Priester oder Einsiedler ...?" (29). Pawel aber hört das alles nicht, sondern hat nur den einen Gedanken, ihre gefährdete Seele zu retten, weil er darin die neue Notwendigkeit und Aufgabe sieht, der er sich vorbehaltlos stellt.

Von nun an trifft sich Paweł mit Franka immer wieder, jedoch stets in der Absicht, sie zu bekehren und zu „retten". Wenn auch beim ersten Wiedersehen die Leidenschaft wach wird und er sie küssen will (18), so hat er sich doch bald wieder so sehr in der Gewalt, daß er seinerseits droht, er werde nicht mehr zu ihr kommen, da sie dann selbst mit Leidenschaft um ihn zu werben beginnt (31). Als

bald darauf Frankas Herrschaft wieder in die Stadt zurückkehren will und Paweł die Gefahr heraufkommen fühlt, daß Franka in dem Sündenbabel der Stadt endgültig ihre Seele verlieren könnte, da sieht er zu ihrer „Rettung" keine andere Möglichkeit mehr als die, sie zu heiraten, weil er darin den Willen Gottes und zugleich auch sein eigenes Glück erkennt, wie er selbst zu ihr sagt: „Denn siehst du, einen anderen Rat und eine andere Rettung gibt es weder für dich noch auch für mich. Es ist klar, so wollte es Gott, daß wir uns begegnen, damit ich dich vor dem letzten Verderben rette und auch selbst noch auf dieser Welt ein wenig Freude habe ..." (35).

Das Fundament dieser Ehe ist demnach nicht die wechselseitige Zuneigung. Von Seiten Pawełs ist es das Mitleid und der daraus geborene Gedanke der „Rettung", wie er selbst es ausspricht: „Und dazu ergreift mich ein solches Mitleid ... mit dir. Gleich dort auf der Insel (beim ersten Treffen — v. V.) kam es mir in den Kopf, dich zu retten; aber wie soll ich dich denn retten, wenn du wegfährst und wieder dein unglückliches, sündhaftes Leben anfängst ... Mag es darum schon dabei bleiben! Wir heiraten und leben, wie Gott es geboten hat" (35). Selbst in dieser Situation also, da er Franka die Ehe verspricht, sieht er in ihr vor allem das Objekt seiner „Rettung" und nimmt kaum die Frau und Ehepartnerin wahr, als die Franka angesehen sein will. Als sie ihn deshalb nach dem Eheversprechen küssen will, heißt es: „... hielt er sie zurück und schob sie wieder ein wenig von sich weg" (36). Paweł zwingt sie dann, aufs Kreuz zu schwören, aber nicht, wie man erwartet, daß sie eheliche Treue gelobe, sondern sie solle der Sünde abschwören: „Schwöre! Leg die Finger aufs Kreuz, und vor diesem Kreuz schwöre, daß du die Sünde verwirfst, ehrenhaft lebst und dem Teufel keinen Zutritt zu dir gibst" (36). Franka leistet zwar den Eid ehrlich und von ihrer Ehrlichkeit überzeugt, aber sie leistet ihn anders, als ihn Paweł in seinem Rettungseifer ihr vorgesprochen hat; sie schwört so, wie man es in dieser Situation erwartet, nämlich wie eine Frau ihrem künftigen Mann schwört: „So wahr mir Gott helfe, möge ich nach dem Tode so Gottes Angesicht schauen, möge so der Teufel meine Seele nicht fordern, wie ich dich ewig und bis zum Tode lieben und ehren werde, du mein allerliebstes Täubchen, du mein goldenes, mein diamantenes" (36). — Paweł spricht Franka also einen Eid vor, der ihre Bekehrung und Rettung im Auge hat, in dem aber kein Wort von Ehe und Liebe vorkommt; Franka dagegen schwört nur Liebe, und die feier-

liche, einleitende Formel des Eides enthält wohl starke, aber leere Worte, an deren Inhalt sie selbst doch nicht glaubt. Paweł gibt sich vollständig damit zufrieden, *daß* sie schwört, und achtet kaum darauf, *was* sie schwört; wie weiter unten ersichtlich wird, ist nämlich der Eid für ihn eine magische Formel. So hält sich Paweł infolge dieses Eides, auf den er sich später immer wieder beruft, mit Franka rechtmäßig verlobt.

Beide Partner meinen es also auf ihre Weise ehrlich. So ist das Fundament dieser Ehe zwar nicht auf bewußte Unredlichkeit, aber auf eine in der Eheabsicht sich offenbarende Diskrepanz gelegt; denn für Paweł ist die Ehe vor allem Mittel zum Zweck, um das Eigentliche, die „Rettung" Frankas, zu bewirken. Franka aber erwartet von der Ehe zunächst Geborgenheit nach einer langen Zeit unsteten Lebens, vor allem jedoch Liebe und Erfüllung. Damit ist der Keim zu der späteren Ehetragödie der beiden eigentlich schon zu Anfang gelegt, da ja eine echte Partnerschaft kaum vorhanden ist, denn Paweł und Franka suchen eine Begegnung auf gänzlich verschiedenen Ebenen, ohne daß es ihnen recht bewußt wird.

Am Anfang der Ehe wird zwar diese Problematik noch überdeckt, da auch Franka in ihrer anfänglichen Schutzbedürftigkeit das Väterliche, Schutzgewährende im Charakter Pawels in besonderem Maße zu lieben glaubt, wie sie sagt: „... und dafür am meisten (liebe ich dich — v. V.), weil du so gut bist und so großes Mitleid mit mir hast. Niemand hat je Mitleid mit mir gehabt und alle haben mich schnöde behandelt (poniewierali), wenn sie auch manchmal geliebt haben ... Du aber hast mich nicht so behandelt, du hast nichts von mir verlangt, und wie ein Vater hast du zu mir gesprochen, wie der beste Freund ..." (30). Ganz wie ein Vater seinem Kinde gibt auch Paweł die Antwort: „Beruhige dich, mein Kindchen (dziecino), o du mein armes Kindchen, beruhige dich!" (30).

Offenbar verrichtet Paweł aus dieser väterlichen Fürsorge heraus und sicherlich auch aus einer echten ersten Verliebtheit anfangs alle Hausarbeiten, um Franka zu schonen. Immer steht er morgens vor ihr auf, schürt das Feuer, melkt die Kuh und versorgt den Garten. Als ihm einmal Verwandte wegen dieses auf dem Dorf ungewöhnlichen Verhaltens Vorhaltungen machen, antwortet er nur: „Ich weiß schon, was ich tue. Ich habe sie aus einem qualvollen Leben gerissen, und doch nicht dazu, daß ich sie wieder in die Qual stoße (pogrążyć), sondern dazu, daß sie es gut habe auf dieser Welt" (63).

Franka aber scheint trotzdem in ihren eigenen Eheerwartungen schon enttäuscht zu sein und beurteilt die Handlungsweise Pawels ganz anders. Als sich nämlich das Bettelweib Marcela, die sich in das Vertrauen Frankas eingeschlichen hat, mit ihr über diese Ehe unterhält, sagt die Bettlerin: „‚Wenn der Mann gut ist und dich liebt, dann verkommst du auch nicht ... aber liebt er dich denn auch?' Sie neigte sich dabei an ihr Ohr und fragte sie etwas mit einem häßlichen Grinsen. Franka fing zu lachen an, wandte die Augen ab: ‚O, o! ... Es scheint, daß ihm seit seiner Geburt noch keine zwanzig Jahre vergangen sind!'" (60). Besonders diese Enttäuschung bringt ihr offensichtlich zum Bewußtsein, was sie alles nach ihrer bewegten Vergangenheit als „Stadtdame" entbehren muß. Darum antwortet sie auch auf die Vorhaltungen der Schwester Pawels, warum sie ihren Mann denn die Hausarbeiten verrichten lasse, sehr bezeichnend nur folgendes: „Ich habe eure bäuerischen (chamskie) Arbeiten niemals verrichtet und werde sie auch nicht verrichten" (65).

Zum erstenmal scheidet sie hier zwischen sich und dem Dorf, wenn sie sagt: *wasze chamskie roboty = eure bäurischen Arbeiten.* Schon hier, beim ersten Male, ist klar, daß die Ehekrise nicht deshalb ausbricht, weil sich Franka ihrer städtischen Herkunft bewußt wird, sondern sie wird sich ihrer Herkunft bewußt, nachdem die Krise ausgebrochen ist.

Paweł verteidigt aber sein eigenartiges Verhalten Franka gegenüber mit einer ungewöhnlichen Lebensphilosophie, die sich nach jedem mißglückten Rettungsversuch jeweils ändert, so daß man von einer Entwicklung seiner Rettungsidee sprechen kann. Für dieses Mal lautet diese Philosophie: „Wenn es dem Menschen schlecht geht auf dieser Welt, dann ist er auch selbst schlecht, und wenn es ihm gut geht, ist er auch gut. Warum soll man nicht gut sein, wenn zu keinem Zorn und keiner Sünde eine Veranlassung besteht?" (63). Güte oder Bosheit eines Menschen hängen danach also nicht von seinem Willen ab, sondern von Faktoren außerhalb des Menschen, von seinem Milieu. Die stärksten Faktoren, die unausweichlich darüber entscheiden, ob der Mensch gut oder böse sei, sind Armut oder Wohlstand. Trotz Pawels Frömmigkeit, die ihn bestimmt, sich dem schweren Werk der „Rettung" Frankas zu unterziehen, und zwar aus seinem Glauben an Gott, ist das Denken Pawels als materialistisch zu bezeichnen, wenn er sich dessen offensichtlich auch nicht bewußt ist.

Deutlich bestätigt dies auch seine Auffassung vom Eid. Als die alte Awdocia, eine sympathische Gestalt aus dem Dorf, Paweł mahnt, darauf acht zu geben, daß aus diesem Herrschen Frankas kein Übel aufkomme, entgegnet er ganz ruhig, das werde sicher nicht geschehen, denn sie habe ja geschworen (64). Die Dichterin fügt erläuternd hinzu, man sehe daran, daß, wer immer einen Eid geleistet habe, nach Pawels Meinung im Sinne dieses Eides handeln müsse, und daß es mal anders sein könnte, daran habe er nie gedacht (64). — Paweł sieht also im Eid nicht eine feierliche Form der Zusage (oder Wahrheitsbezeugung) des freien Menschen, sondern glaubt, die Eidesformel wirke automatisch, sobald sie einmal ausgesprochen sei. Das Wirksame ist also das materielle Wort und der Eid wird zur magischen Formel.

Zu den genannten Gründen, die Franka von Paweł allmählich trennen, kommt das tägliche Einerlei des Fischerlebens hinzu, so wie Franka es als untätige, von Paweł verwöhnte Stadtdame erlebt. Eine weitere Ursache der Entfremdung sieht Franka in ihrer städtischen Überlegenheit und deren Zeichen, nämlich in der Kunst des Lesens und Schreibens, die sie selbst beherrscht, Paweł aber nicht kennt. Sie ist sehr stolz darauf, daß sie aus einem „guten" Haus stammt, in dem es ihr vergönnt war, das Lesen und Schreiben zu lernen (76).

Das schlicht-fromme Volk des Dorfes — in dem nur ganz wenige diese Kunst beherrschen — und nicht zuletzt Pawel selbst sehen in der Möglichkeit, „Gott aus dem Buche loben zu dürfen (75)" eine ganz besondere Gnade. Paweł begehrt so sehr diese Kunst zu erlernen, vor allem deshalb, weil er durch sie mit Sicherheit besser zu werden hofft, und das noch dank seiner Frau und Lehrerin Franka (77). Beide, Franka wie Pawel, leben noch in dem naiven Glauben, daß Wissen den Menschen ethisch besser mache.

Paweł sieht sich in seinem blinden Glauben auf dem Gipfel seines Glückes, weil er als Folge seiner selbstlosen Rettungstat Franka nicht nur gerettet, sondern in ihr auch einen Menschen gefunden zu haben glaubt, dank dessen Fähigkeiten er selbst sogar noch besser zu werden hofft. Schlimmer könnte der Selbstbetrug Pawels nicht sein, wie sich schon bald bei der ersten Lektion im Lesen erweisen soll, ohne daß Paweł es wahrhaben will. Franka ist ihm tief entfremdet; während er nämlich wähnt, immer noch die Führung in der Ehe zu haben und jetzt sogar die Früchte seiner mitleidvollen Väterlichkeit ernten

zu können, verliert er als ABC-Schütze bei ihr den letzten Rest seiner väterlichen Autorität, da Frankas städtisches Überlegenheitsgefühl ungehemmt hervorbricht: „... da sieh doch nur den Bauernschädel (chamska głowa)! So tauglich bist du zum Lesen wie der Ochs zur Kutsche!“ (79). Paweł tut, als höre er nicht, so wie er sich bisher stets blind und taub gestellt hat, wenn Franka sich anders verhielt, als seine Rettungspläne es vorsahen. Zwar macht er gute Fortschritte im Lesen, aber plötzlich will Franka die Lektionen nicht mehr fortsetzen, angeblich, weil sie sich langweile, tatsächlich wohl, weil sie einen so wichtigen Trumpf ihrer Überlegenheit wie das Lesen nicht aus der Hand geben will. Und nun, da sie mit der allzu schnell verrauchten ersten Liebe auch noch alle Achtung vor Paweł verloren hat, stellt sie plötzlich fest, daß Paweł alt ist und ganz anders aussieht, als sie ihn zum erstenmal im Kahn auf der Memel erblickte (84). In Wirklichkeit ist Paweł derselbe; damals sah ihn Franka mit den Augen der eben aufgebrochenen Liebe, jetzt aber betrachtet sie ihn mit dem Blick des aufkeimenden Hasses. — Daß Franka dann mit dem städtischen Lakaien einer Herrschaft, die für den Sommer auf das Dorf kam, durchgeht, ist nur noch der äußere Vollzug ihrer völligen Trennung von Paweł und seiner Lebensordnung und eine erneute Hinwendung zur Stadt und ihrer Zügellosigkeit.

Aus seinen unwirklich hoch gespannten Erwartungen wird Paweł plötzlich in die harte Wirklichkeit geschleudert, als Franka, auf deren Heimkehr er Tag und Nacht wartet, nichts von sich hören läßt. Nun, da alle seine großen Hoffnungen sich als trügerisch erwiesen haben, zieht er sich auf den Kern seines Wesens zurück, nämlich auf die um das Heil Frankas besorgte Väterlichkeit, die durch all diese Enttäuschungen nicht nur ungemindert hindurchgeht, sondern an ihnen über sich hinauswächst. Als ihn deshalb seine Verwandten verlachen und ihm vorhalten, daß Franka ihm durchgegangen sei, da antwortet er wider besseres Wissen, sie sei nicht geflohen, sie habe sich auch nicht ertränkt, auch keine Räuber hätten sie erschlagen; sie sei nur zu ihrer Familie gegangen (97).

Paweł ist weit davon entfernt, Franka anzuklagen; er gibt alle Schuld sich selbst. Alles, was geschehen sei, falle ganz allein ihm zur Last, denn erstens habe er zu wenig mit Gebet und Ermahnung den Teufel von ihr ferngehalten, und wenn er zum anderen schon ihre Hohlheit gesehen und Verbindungen zu dem Lakaien vermutet habe,

so sei er trotzdem wie immer in die Arbeit gegangen. Sie könne noch über ihn klagen und nicht er über sie (110 f.). Unfaßlich bleibt Paweł aber die Sache mit dem Eid: daß sie geschworen und den Schwur gebrochen habe, denn dann gäbe es keine Gewißheit und keine Wahrheit mehr auf der Welt ... (111). Paweł versteht diesen Eidbruch um so weniger, als er selbst später seinen eigenen Eid unbedingt hält (229). Er betet nun innig für Franka und wartet auf sie, um die Fehler, die er an ihr begangen zu haben glaubt, wieder gutzumachen. In dieser Zeit der einsamen Abende vervollkommnet er sich im Lesen, und wie einst Hero ihrem Leander, so stellt Paweł Abend für Abend ein Licht ans Fenster, damit Franka auch heimfinde, wenn sie doch einmal heimkehrt.

Im dritten Winter kommt sie endlich, nachdem der Lakai, von dem sie ein Kind hat, sie und das Kind in äußerster Not zurückgelassen hat und für immer verschwunden ist. Um nicht elend zugrunde zu gehen, kehrt sie zu Paweł zurück und hat Gift bei sich, das sie nehmen will, falls Paweł sie davonjagen sollte. Er ist wegen des fremden Kindes zunächst streng zu ihr. Als aber der schutzbedürftige kleine, kaum zwei Jahre alte Sohn Frankas, Oktawian, ihn immer wieder fragt, wer er, Paweł, denn sei, siegt doch wieder Pawels Väterlichkeit über seine Furcht vor dem Gerede des Dorfes: Er gibt endlich die auch für Franka erlösende Antwort, er sei sein, Oktawians, Vater (156).

Von Franka ist in ihrem Elend aller städtische Dünkel abgefallen. Sie sinkt Paweł, dem Bauern, in dankbarer Freude weinend zu Füßen und schwört wieder — dieses Mal ganz spontan —, daß sie ihn bis zum Tode lieben wolle und sich bei einem Rückfall erhängen oder vergiften werde (157). Paweł glaubt ihr, nimmt sie wieder auf, hält an seinem Plan der Rettung fest, versucht ihn aber mit anderen Mitteln zu verwirklichen: „Wenn tatsächlich noch nicht einmal das heilige Gebet, die Ermahnung und Arbeit das Böse überwinden sollten, dann müßte wohl das Ende der Welt eintreten. Aber sie werden es überwinden, wie der allmächtige Gott im Himmel wohnt, so (sicher — v. V.) werden sie es überwinden. Vielleicht wird das nicht sogleich eintreffen, vielleicht braucht es auch ein wenig Zeit dazu, aber sie werden die Oberhand behalten" (167).

War Franka in der ersten Ehekrise infolge von Müßiggang zu schlimmen Gedanken und Taten gekommen, so fällt sie dieses Mal in ihr Laster zurück, weil sie das strenge Leben in Arbeit und Gebet

nicht zu ertragen vermag. Beten kann sie nicht, da sie nach wie vor ungläubig ist, und mit den „bäurischen" Arbeiten wird sie sich wohl nie befreunden können. Sie spürt schmerzlich die Veränderung zum Schlimmeren, vergleicht sie mit der ersten goldenen Freiheit am Anfang der Ehe und muß feststellen, daß sie es viel schlechter habe als vorher: ein strenger, einförmiger Tagesablauf mit frühem Aufstehen, harter Arbeit und regelmäßigem Gebet; auch an scharfen Ermahnungen fehlt es dabei nicht. Hinzu kommt noch ein heftiges, sich steigerndes Kopfweh, das später im Wahnsinn enden soll. Wieder wird in Franka die Sehnsucht nach der Stadt und ihrer Ungebundenheit wach und wieder beginnt Paweł ihr zu mißfallen, weil er nicht städtisch, sondern „bäurisch" sei. Gut sei er zwar, aber zart sein könne er nicht; außerdem gehe er immer in so dicker Kleidung umher: Er ist eben ein ganz gewöhnlicher Bauer (cham), und mag er noch so gut sein, immer bleibt er Bauer. Dazu ist er schon sehr alt (178). Die großen Vorsätze aus der ersten Zeit nach der Rückkehr hat Franka vergessen, die Ehe steht in einer neuen Krise. Wieder sieht Franka in Paweł den „cham", ein leitmotivisch wiederkehrendes Wort, das die nahe Katastrophe jedesmal ankündigt. Tatsächlich ist das Tor zu der neuen Katastrophe aufgestoßen, die unmittelbar darauf eintritt: Franka verliebt sich in den über zwanzig Jahre jüngeren Danilko, einen Schwager Pawels. Sie verführt den jungen Mann, der für sie so schlank und wendig wie ein Herrchen ist (177).

Auch dieses Mal führt nicht Frankas Abneigung gegen das Dorf und den „cham" die Ehezerrüttung herbei, sondern diese Abneigung ergibt sich unmittelbar aus der bereits erfolgten Zerrüttung der Ehe.

Jetzt scheint sogar Paweł zu verzweifeln und das Werk der Rettung aufgeben zu wollen: „Es gibt, wie ich sehe, für sie weder Rettung noch Erlösung! Es gibt für mich kein glückliches Los mehr auf Erden. Was soll ich hier tun?" (186). Paweł hat sich sogar hinreißen lassen, Franka zu ihrer „Rettung" zu schlagen, aber nichts kann sie mehr aufrütteln, sondern wegen der Schläge verhärtet sie sich letztlich im Haß gegen Paweł und sinnt auf Rache: Sie habe ihn auch schon vorher nicht geliebt ... denn ein Ochse sei er, ein Bär, langweilig und alt ... aber jetzt, da er es gewagt habe, die Hand gegen sie zu erheben, habe sie hundertmal weniger Liebe zu ihm ... so sehr, daß sie ihn erschlagen, erwürgen könnte ... (189).

Paweł aber muß einsehen, daß er auch mit der neuen Methode seines Rettungsplanes hoffnungslos gescheitert ist. Er folgert daraus,

daß es letztlich doch eine Macht geben müsse, die von Franka Besitz ergriffen habe und sie zu diesen Handlungen zwinge (209). Um diese Macht zu bändigen, läßt er sich von Awdocia überreden, Zauberkräutchen anzuwenden. Aber Franka kommt ihm zuvor und schüttet in sein Essen das Gift (208), das sie damals bei ihrer Rückkehr hatte nehmen wollen, wenn Paweł sie aus dem Hause gewiesen hätte (156 f.). Paweł ringt mit dem Gift schwer und scheint dem Tode nahe, doch seine kerngesunde Natur bleibt siegreich. Franka aber kann ihr Geheimnis nicht für sich behalten und vertraut es der Bettlerin Marcela an, die es sofort weitergibt. So wird Franka verhaftet und ins nächste Gefängnis eingeliefert.

Noch an dem gleichen Abend nimmt Paweł alle seine Ersparnisse und geht, obwohl er sich kaum auf den Beinen halten kann, zu dem Polizeibeamten, bei dem Franka sich in Gewahrsam befindet, um sie loszukaufen und noch einmal den Versuch zu machen, sie zu retten. Sonst ... sei sie nämlich verloren und auf ewig verdammt; ins Gefängnis käme sie, nach Sibirien, und keine Erlösung gäbe es mehr für sie, weder in dieser noch auch in der anderen Welt (225). Da Paweł dann nach dieser übermenschlichen Rettungstat mit Franka zu Haus anlangt, macht er ihr keinerlei Vorwürfe, sondern verzeiht ihr mit milden Worten. Als sei nichts gewesen, setzt er sie in ihre alten Rechte wieder ein: „Noch dieses eine Mal habe ich dich errettet, obwohl du dich einer großen Sünde schuldig gemacht hast ... Ich habe dich bedauert ... und dazu habe ich auch oft geschworen, daß ich dich bis zum Tode nicht verlasse. Ein Eid ist aber kein Scherz. Weil ich nun geschworen habe, dich nicht zu verlassen, darum habe ich dich auch nicht verlassen ...“ Und er fügt noch hinzu: „Du bist hier im Hause ebenso wieder Herrin, wie du es vorher warst“ (229).

Dieses Mal hat Paweł das Werk der Rettung, wegen dessen Halbheit er sich vordem glaubte anklagen zu müssen, ganz und kompromißlos durchgeführt: Er übte keine Rache, sondern verzieh restlos. Er opferte alle seine Ersparnisse, um Franka freizukaufen. Er ging ihr in ihre tiefste Verlorenheit nach, um sie vor dem Abgrund zu retten, weil er sich durch sein Eheversprechen dazu verpflichtet glaubte. Er tat aber noch weit mehr: wie im Gleichnis vom verlorenen Sohn der Vater den Heimgekehrten in alle Rechte wieder einsetzte, so handelte auch Paweł an seiner heimgekehrten Frau: Er setzte sie

trotz allem in ihre alten Rechte wieder ein und machte sie zur Herrin des Hauses.

Doch gerade dieses bedingungslose Verzeihen kann Franka nicht ertragen, denn es zerstört vollständig ihre eigene, vertraute Welt, in der sie sich trotz aller Schicksalsschläge bisher behaupten konnte, ohne ihr die Welt Pawels zu öffnen, die sie immer noch nicht zu verstehen vermag. Sie zog sich bisher in den Ehekatastrophen auf ihre „städtische Überlegenheit" zurück und gab von diesem für sie sicheren Standpunkt an allem dem „cham" die Schuld. Nun aber, da Paweł in seiner bedingungslosen Verzeihung sich doch als der Größere erweist, da bricht die Hauptstütze ihrer Welt, aus der heraus sie sich diesem „cham" gegenüber behaupten konnte, jäh und restlos zusammen. Franka gibt das in einer symbolischen Geste unumwunden zu: „Ohne ein Wort, stumm, mit Augen, die ganz in Tränen schwammen, machte sie zwei Schritte und verneigte sich zugleich, einige Schritte von Paweł entfernt, mit dem ganzen Körper, hastig und so niedrig, daß die Haarspitzen den Fußboden berühren. *So verneigen sich,* für eine Wohltat dankend oder um eine bittend, manchmal *Bauern oder Bäuerinnen . . .*" (228).

Der Glaube an den verzeihenden Vater-Gott, aus dem heraus Paweł so vollständig verzeihen konnte, indem er als menschliches Abbild dieses Gottes handelte, besteht für Franka, die in dieser Situation nur aus einem solchen Glauben den Ansatz zu einem neuen Leben hätte gewinnen können, in keiner Weise. So lebt sie, seitdem ihr Paweł so vollkommen verziehen hat, anstatt Freude zu empfinden, in ständiger Furcht vor einem Rückfall und verrichtet in aller Stille im Haus ihre Arbeit. Paweł, der wiederum glaubt, Franka habe sich tatsächlich gebessert, fragt sie einmal, warum sie die Ohren so hängen lasse wie ein geschlagener Hund und warum sie ihm nicht in die Augen schaue: „‚Ich sage dir, habe keine Furcht! Du wirst beichten, den lieben Gott um Verzeihung bitten, dann verzeiht er auch.' — ‚Dummes Zeug, der liebe Gott', murrte sie leise" (234).

Franka steht also den religiösen Motiven Pawels immer noch fremd und verständnislos gegenüber, auch wenn sie nun von Paweł eine sehr hohe Meinung hat und sagt, die Leute seien dumm, böse und gemein, er allein sei gut (235). In der Weise spricht die Bibel von Gott: „Gott allein ist gut (Luk. 18, 19)." Marcela, mit der Franka darüber spricht, versteht die Worte auch in diesem Sinn, wenn sie erwidert: „O ja, gut ist er, gut! Wie der Herr Jesus gut. Und du

Franka, bist glücklich ...“ (237). Die unerwartete Antwort Frankas beleuchtet grell den Abgrund, durch den sie sich von Paweł getrennt sieht, ohne daß er etwas ahnt: „So ein Glück soll der Teufel holen! ... Erschlagen hat er mich mit seiner Güte, ermordet, so daß ich auf der Welt nicht mehr leben kann ... aus lauter Furcht nicht mehr leben kann ...“ (238).

Franka ist also zutiefst ungläubig geblieben; durch die ausdauernde Güte Pawels, von der sie gewissermaßen bis in die äußerste Verlorenheit verfolgt wurde, sieht sie sich bis an den Rand ihrer menschlichen Existenz gedrängt; aus dieser Situation gibt es jedoch für sie nur zwei Auswege: An der Hand Pawels zurück zu einem neuen Leben oder die weitere Flucht, die mit einem Sturz in den Abgrund enden muß. Mit dem Verstand begreift Franka zwar Pawels Güte und erkennt auch, daß sie ihm folgen muß, wenn sie menschlich nicht scheitern will, aber es fehlt ihr der Glaube, der Paweł beseelt, aus dem allein sie diesen Schritt tun könnte. So bleibt ihr nur die Flucht in den Abgrund.

In dieser Zeit steht Franka zugleich auf der Schwelle zwischen Klarheit und Wahn. Das äußert sich in Bewußtseinsspaltung und im Haß gegen ihr anderes Ich, wie ein Gespräch mit Marcela zeigt: „Wenn ich könnte, dann erschlüge ich sie wie eine tollwütige Hündin!‘ — ‚Wen‘, fragte die erschrockene Bettlerin ... Franka flüsterte weiter — ‚sie steht vor mir und steht ... wohin ich mich umdrehe, überall sehe ich sie ... und so furchtbar ist sie!‘ (Marcela:) ‚... wer denn steht dir so ständig vor Augen?‘ ... Franka schaute auf sie mit erstauntem Blick — ‚ich selber bin es doch!‘ antwortete sie“ (238). Nach allem, was war, fürchtet sie, dem Zwang einer bösen Macht ausgeliefert zu sein, und bangt, daß die schlimmen Dinge sich wiederholen könnten; sie besteht nur noch aus Furcht, sie fürchtet alles und fürchtet immer: „‚Ich kenne sie schon ... sie ist wie eine Trinkerin ... ist sie nüchtern, dann ist's auch gut, aber wenn sie betrunken ist, dann kann sie ihm wieder so etwas antun ...‘ (Marcela:) ‚Wer? Was redest du da, Franka? Um wen geht es denn?‘ (Franka:) ‚Nun, ich bin's! ... Nicht gut ist mir, ach, meine liebe Marcela, so ungut ist mir, daß ich nicht einmal mehr leben kann ... Hände und Füße sind mir gebunden; ich habe Furcht, wieder etwas Schlimmes anzustellen, das Leben fürchte ich, das mich bei ihm erwartet, und alles fürchte ich ... Nichts mehr verlange ich ... als im Grabe verscharrt ... (zu sein)“ (239).

Am Abend nach dieser Unterredung zieht sie über die bäuerliche Kleidung ihr zerschlissenes städtisches Gewand und empfiehlt Paweł, der noch nichts ahnt, ihr Söhnchen mit den Worten: „Sei gütig auch zu ihm, wie du zu mir *warst (byłeś)*, er ist an nichts schuld!" (241). Die Tat steht unumstößlich fest, denn Franka spricht von ihrem Leben mit Paweł als etwas Vergangenem, und die Tat ist in ihren wirren Sinnen bereits vollbracht. Ehe sie aus dem Haus geht, verneigt sie sich noch einmal tief bis zum Boden auf bäuerliche Art (chłopskim ukłonem — 241) wie damals, als Paweł sie aus dem Gefängnis freigekauft hat (228). Paweł ahnt in seiner Arglosigkeit immer noch nichts, vielmehr sieht er im Verhalten seiner Frau ein neues Zeichen für ihre endgültige Bekehrung. Franka aber geht in den Wald hinaus und erhängt sich in der Nähe des Kreuzes, dessen Vergebung sie nicht wirklich kannte und auch nicht wollte (241 f.).

Als Paweł das Schreckliche erfährt, wird er schwer krank, aber auch jetzt stirbt er nicht. Zunächst glaubt er, daß Franka sich nun allen Bemühungen um ihre Rettung endgültig entzogen habe und er sie nicht mehr werde retten können (242). Nach der Genesung geht er aber wieder seiner gewohnten Arbeit als Memelfischer nach, nun aber begleitet von Oktawian, dem Jungen der Franka, der jetzt ganz sein Junge geworden ist, da Paweł seine väterliche Sorge nur noch ihm zuwenden kann.

Doch auch Franka ist von Paweł keineswegs vergessen. In schlaflosen Nächten schlägt er sich demütig an die Brust und betet für Franka innig zu Gott: „Herr Gott sei gnädig ihr, der Sünderin! Herr Gott, sei gnädig ihr, der unglücklichen Sünderin!" (246). Mit diesen Worten schließt die Erzählung. Offensichtlich hat Paweł nicht aufgehört, an Frankas Rettung zu glauben, aber jetzt, da alle seine persönlichen Anstrengungen und Rettungspläne versagt haben, erhofft er die Rettung von Gottes Erbarmen allein.

Im Zusammenhang mit dem Aufbau der Erzählung scheint es bedeutsam zu sein, daß Orzeszkowa sich im Ausgang der Franka-Tragödie nicht streng an die Tatsachen gehalten, sondern sie wesentlich geändert hat, obwohl sie sonst, wie z. B. in D z i u r d z i o w i e, um der historischen Wahrheit willen sogar einen Bruch in der Struktur des Werkes in Kauf genommen hat.

Die beiden Hauptgestalten der Erzählung, Paweł und Franka, haben nach dem übereinstimmenden Zeugnis Orzeszkowas, ihrer Dichterfreundin M. Konopnicka und anderer tatsächlich gelebt.

Orzeszkowa hält es für wichtig genug, ausdrücklich zu betonen, daß sie sich sonst in der Erzählung streng an die Wirklichkeit gehalten habe. Die Abweichung von der Wirklichkeit im Ausgang des Schicksals von Franka sei die einzige Kleinigkeit, die in Cham von der Wirklichkeit abweiche. Davon abgesehen, sei der Ablauf der Erzählung in seiner Gesamtheit so wahr als nur möglich.[5]

Worin besteht nun der Unterschied der poetischen Franka von der historischen? Die historische Franka hat sich nach den oben genannten Zeugen nicht erhängt, sondern ist als Wahnsinnige in ein Irrenhaus gekommen. Später wurde sie daraus entlassen, und der treue Paweł, der außerhalb des Dorfes eine neue Hütte gebaut hatte, nahm sie wieder zu sich.[6] Als Grund für diese Abweichung von der Wirklichkeit gibt die Dichterin folgendes an: Sie habe diese Änderung mit Rücksicht auf den Leser vorgenommen, der aufhören wolle, in seinem Helden zu leiden, und deshalb wünsche, daß die Erzählung so oder so zu einem Abschluß gelange, sei es im Glück oder im Unglück des Helden.[7]

Vergleicht man diese Auffassung der Dichterin etwa mit der aufrüttelnden Verfremdungstechnik in der Erzählung Tadeusz, so fällt es schwer, an ein solches Argument zu glauben, besonders wenn es das einzige sein soll. Vielleicht aber befolgt die Dichterin unbewußt Gesetze der Kunst, die sie zu diesem Handeln veranlaßt haben.

Franka hat als Wahnsinnige, auch wenn sie physisch nicht tot war, unter den bisherigen Bedingungen für die Erzählung und den Leser zu existieren aufgehört. Insofern tut die Dichterin vom Standpunkt des Kunstwerkes der Wirklichkeit keine Gewalt an, wenn sie dem Ende der geistig bewußten Existenz Frankas auch ihr physisches folgen läßt. Nur ist dieser Kunstgriff mehr vom Aufbau her erforderlich als von der Rücksicht auf das seelische Gleichgewicht des Lesers eingegeben.

Ein Versuch Pawels, innerhalb dieser Erzählung Franka etwa nach der Rückkehr aus dem Irrenhaus weiterhin zu „retten", hätte die Handlung ins Unabsehbare weiterführen und die Struktur des Werkes grundlegend ändern müssen. Mit anderen Worten, hätte sich Orzeszkowa auch im Ausgang der Erzählung streng an die Tat-

[5] Listy. Bd. 2, Br. 64 an Meyet, S. 37.
[6] M. Konopnicka: Gespräch mit Orzeszkowa, veröffentlicht in: Gazeta Polska Nr. 259 vom 16. XI. 1889, zitiert in: Pisma Bd. 15, S. 249—251.
[7] Konopnicka: Gespräch mit Orzeszkowa, ebd. S. 250f.

sachen im Leben Frankas gehalten, dann hätte sie ebenso wie in Dziurdziowie die Geschlossenheit der Struktur und damit des gesamten Werkes zerstört; dadurch aber, daß sie von der Wirklichkeit abwich und Franka sterben ließ, hat sie die Geschlossenheit des Werkes fest begründet und ist mit den Mitteln der Dichtung der menschlichen Wahrheit der historischen Franka auch in der Vorstellung des Lesers — wie sie oben argumentiert — nähergekommen, als wenn sie sich streng an alle Einzelheiten der Wirklichkeit gehalten hätte.

Auch der Stil ordnet sich harmonisch in das Gefüge des Ganzen ein, denn wieder verwendet Orzeszkowa neben dem Schriftpolnischen den weißrussischen Dialekt, ohne damit schematisch die „Vertreter" des Dorfes von denen der Stadt unterscheiden zu wollen. Wie zu erwarten ist, spricht Franka kaum einmal den Dialekt, Marcela dagegen verwendet ihn öfter, was auch ihrer bäuerlichen Herkunft entspricht, die sie aber gern mit dem Firnis der Stadt überdeckt. Die Dorfbewohner, besonders Awdocia, sprechen mit Vorliebe im Dialekt. Paweł hebt sich auch in dieser Hinsicht von den Dorfbewohnern ab und spricht meistens die Schriftsprache, wenn er ruhig und sachlich argumentieren will. In einer bestimmten Gemütsverfassung, nämlich wenn er bewegt ist, bricht sein bäuerliches und tiefes Wesen durch und mit elementarer Gewalt quillt zugleich die urwüchsige Sprache des bäuerlichen Dialektes hervor, in dem er die ihm wesentlichen Dinge offensichtlich besser auszudrücken vermag. Die Dichterin sagt von seiner Sprechweise: „... wie gewöhnlich, wenn er bewegt (wzruszony) war, redet er im Dialekt (po chłopsku" — 136).

Will man versuchen, das Werk vom Aufbau und vom Zeitgerüst her aufzuschließen, so ist vor allem das Leitmotiv der Rettung wichtig, das die Erzählung vom Anfang bis zu ihrem Ende durchzieht. Aber dieses Leitmotiv wandelt sich bei Paweł in gewisser Weise von Plan zu Plan, der jeweils in der Katastrophe endet, wobei das Leitmotiv aber, selbst über den Tod Frankas hinaus, lebendig bleibt. Von daher ergibt sich eine natürliche Aufgliederung des Erzählstranges in Phasen, innerhalb deren Vergangenes mittels Rückwendungen[8] in die Erzählgegenwart geholt wird.

[8] Bei Rückwendungen verläßt der Erzähler die Erzählgegenwart nicht, um an zeitlich früherer Stelle anzusetzen, sondern holt ein Stück Vergangenheit in die Erzählgegenwart und synchronisiert sie (Lämmert: Bauformen, S. 101 f.).

Die Einleitung, die mit dem ersten Kapitel zusammenfällt, stellt unvermittelt Paweł bei der Arbeit dar und holt gerafft seine Vergangenheit in die Erzählgegenwart (1 ff.). Auf den ersten Seiten schon erklingt das Leitmotiv im Ruf Frankas: „Jesus Maria, rettet!" (4), der sich zwar zunächst als blinder Alarm erweist, aber tatsächlich der Hilferuf eines Menschen in höchster Not ist, wie Paweł sofort spürt, und ein symbolischer Aufruf an ihn, diesem bedrohten Menschen zu helfen. Franka schildert nun ihre eigene Vergangenheit und weckt so Pawels Mitleid mit ihrem Schicksal. Da sie mit ihrer Herrschaft in die Stadt zurückkehren soll, beschließt Paweł, Franka trotz aller Warnungen zu heiraten. Damit ist der Erzählstrang der Paweł-Franka-Handlung geknüpft.

Die erste Phase: Das zweite Kapitel schildert das anfängliche Eheglück nach Pawels „materialistischem" Rettungsplan, den langsamen Verfall der Ehe aus Mangel an Partnerschaft und infolge der Langeweile Frankas, aus der sie den „cham" zu hassen beginnt und schließlich dem Lakaien nachläuft. Das dritte Kapitel handelt ausschließlich von Paweł und erzählt nur, wie er auf Franka wartet. Es sagt aber nichts von ihren Abenteuern mit dem Lakaien, obwohl in ihnen viel mehr Handlung steckt als im Warten Pawels.

Die zweite Phase: Ohne Überleitung wird geschildert, wie Franka mit dem Kind heimkehrt. Auf kaum vier Seiten gerafft (150—54) holt die Erzählung die über fast drei Jahre sich erstreckende Liebesgeschichte Frankas mit dem Lakaien durch Rückwendung in die Erzählgegenwart und schlägt damit die Brücke zur ersten Phase. Es ist für die Deutung des Werkes offensichtlich von großer Wichtigkeit, daß die Erzählung am Ende der vorigen Phase bei Paweł geblieben ist, obwohl an äußerer Handlung bei ihm nichts geschah. Franka will nun neu beginnen, und Paweł ändert seinen Rettungsplan in Arbeit und Gebet; trotzdem folgt wieder Zerfall, Abneigung, Haß und schließlich die neue Katastrophe infolge des Ehebruchs mit Danilko (177 f.).

Die dritte Phase: (Innerhalb der einzelnen Phasen wird der zeitliche Abstand vom Neubeginn der beiden Eheleute bis zur Katastrophe jeweils kürzer und fällt in der dritten Phase gänzlich fort.) Paweł schlägt Franka, um sie zu bessern, und will sie außerdem mit Zauberkraft retten. Franka aber haßt ihn dafür abgründig, beschließt Paweł zu ermorden und verwirklicht ihre Absicht mit ru-

higem Bedacht. Paweł wird todkrank, Franka verhaftet; damit scheint die Katastrophe vollendet und die Erzählung abgeschlossen zu sein.

Die vierte Phase: (Wendepunkt) Paweł übersteht die Krankheit. Obwohl ihm das größte Unrecht widerfahren ist, erwirkt er für Franka die Freiheit, verzeiht ihr bedingungslos, setzt sie in ihre alten Rechte wieder ein und lebt nun ohne jeden Rettungsplan mit ihr zusammen, da er sie endgültig für gerettet hält. Franka aber will die Verzeihung nicht annehmen. Sie hat infolge dieser Ereignisse und ihres Wahnsinns jeden Halt verloren, fürchtet einen Rückfall und nimmt sich das Leben.

Abschluß: Paweł geht wieder seiner gewohnten Arbeit auf der Memel nach, jetzt aber begleitet und unterstützt von dem inzwischen groß gewordenen Jungen Oktawian; die Rettung Frankas hat Paweł nicht aufgegeben, aber er überläßt sie ganz dem Erbarmen Gottes. Das Ende der Erzählung bleibt offen.

Eine eigenartig negative Rolle spielt in der Erzählung die aus dem Dorf stammende Bettlerin Marcela, welche beim Rettungswerk Frankas die Gegenspielerin Pawełs darzustellen scheint, eine Art weiblicher Mephisto und Verführerin der Franka. Sie stammt von Bauern aus dem Dorf Pawełs ab, diente in ihrer Jugend lange Zeit auf Gutshöfen, bis sie schließlich an den Bettelstab geriet (58). Bei Franka will sie sich ein warmes Plätzchen und für immer eine milde Gabe sichern, schmeichelt ihr darum und leistet, wie beim Lakaien und bei Danilko, für Franka üble Kupplerdienste. Als es ihr nach dem Mordversuch Frankas geraten erscheint, sich von ihr abzusetzen, verrät sie ihre Brotgeberin bedenkenlos, kehrt aber vorsichtig zurück, als Franka wider Erwarten aus dem Gefängnis kommt. Marcela ahnt Frankas Selbstmordabsichten, ohne daß sie diese auf irgendeine Weise zu verhindern sucht. — Die anderen Gestalten des Dorfes, besonders die alte Awdocia, sind positiv gezeichnet, ohne idealisiert zu sein.

Sowohl vom Aufbau als auch von der Zeitstruktur her erscheint also deutlich Paweł als die Hauptfigur der Erzählung, die auch die Handlung eröffnet und über die Katastrophe hinaus die Erzählung offenhält. Auch der Aufbau der einzelnen Phasen sowie die Art des Erzählungsschlusses bestätigen diese Beobachtung, wenn die Dichterin etwa Franka sterben läßt und Paweł in einer dem Njemen glei-

chenden letzten Unveränderlichkeit im Werk zeichnet. Sie stellt in ihm die unwandelbare Treue zum Ehepartner dar, die alle menschlichen Enttäuschungen, selbst die Untreue des Partners und auch den Tod überdauert. Diese Thematik steht in der Dichtung Orzeszkowas keineswegs isoliert da und ist soziologisch nicht nur in der Beziehung des Dorfes zur Stadt vorhanden.

Die als Thema am Anfang dieser Teiluntersuchung verwendete Charakteristik bezieht sich auf die adlige Teresa, die Heldin der Erzählung H e k u b a, die einen aristokratischen Taugenichts heiratete und ihn ebenso kompromißlos liebte, wie Paweł seine Franka. Ihre frauliche Aussage über die wahre Liebe könnte auf seine Art auch Paweł gemacht haben: „Kann es denn auf der Welt ein größeres und höheres Glück geben, als einen geliebten Menschen zu retten, ihn glücklich, edel und vollkommen zu machen?" (36/115).

So läßt sich zusammenfassend zur Bauernfrage in C h a m sagen, daß im Mittelpunkt dieses Werkes nicht der Gegensatz von Stadt und Land steht, sondern die problematische Ehe, die Paweł mit Franka in unbeirrter Treue führt. Der Gegensatz zwischen Stadt und Land, konkret zwischen dem „cham" und der „Stadtdame", ist nicht die Ursache der Ehekatastrophe, sondern bricht als ihre Folge auf. Er wird von Franka jeweils nach dem bereits vollzogenen inneren Bruch zur Rechtfertigung ihrer darauf folgenden Untaten herangezogen. Auch aus dem Personenkreis des Werkes läßt sich ein solcher Gegensatz nicht konstruieren. Zwar ist Paweł ein außergewöhnlicher Mensch, eine Art Dorfheiland, aber das Dorf erkennt sich in ihm als seinem Idealtypus nicht wieder. Im Gegenteil, die sympathisch gezeichnete Awdocia versucht, Paweł immer wieder zu einem „normalen" Dorfmenschen umzugestalten, denn das Dorf empfindet ihn irgendwie als Fremdkörper (odmienny od innych — 3) ebenso — wenn auch aus anderen Gründen — wie Franka. Von beiden sagt das Dorf, sie seien „verrückt"; so heißt es von Paweł: „sfichsował" oder „chwichsat", ein volkstümlicher Ausdruck für schriftpolnisch „zwariował" bzw. „wariat" = er ist verrückt geworden bzw. ein Verrückter (231), und von Franka heißt es: „chwichsatka" = die Verrücktgewordene (204); das ist bei Franka — die ohnehin als fremd empfunden wird und die sich auf Grund ihrer Skandale verhaßt gemacht hat — nicht verwunderlich, bei Paweł aber, der aus dem Dorf stammt und dort etwas gilt, fällt es auf. Beide erscheinen dem Dorf also irgendwie fremd und

unheimlich. Einen Gegensatz zwischen Stadt und Land zu konstruieren verbietet auch die Gestalt der Bettlerin Marcela, die in demselben Dorf wie Paweł geboren ist und von Bauern abstammt.

Darum ist es nicht möglich, als Thema der Erzählung, wie das neben anderen besonders Żmigrodzka tut, den Gegensatz von Stadt und Land anzusehen. Sie sagt wörtlich: „Thematisch hat Orzeszkowa in Cham den Moment des Zusammenstoßes der überlieferten, patriarchalischen geschlossenen Gesellschaftsstruktur der dörflichen Gemeinde mit der Vertreterin des städtischen Proletariats dargestellt . . ."[9] Wie an der Gestalt der Marcela deutlich wird, die mit der Stadt keinerlei Kontakt hatte, ist das Dorf durchaus nicht als „Welt des Friedens, der Reinheit und Schönheit" gezeichnet, in die der Mensch vor dem „Chaos, dem Elend und der Häßlichkeit des Stadtlebens"[10] flieht.

Wenn man in dieser Erzählung Aussagen zu einem soziologischen oder anderen Problem objektiv erschließen will, so ist das auch hier nur mit Hilfe einer Analyse der aufgezeigten Struktur möglich, die im wesentlichen aus dem kontinuierlichen Leitmotiv der Rettung und den als Phasen eingebauten Rettungsplänen besteht. Der erste „materialistische" Plan will für Franka gute materielle Verhältnisse schaffen, um die Frau zu bessern; er wird vom Dorf nicht verstanden. Der zweite Plan aus Gebet, Arbeit und Ermahnung umfaßt die gewöhnlichen Mittel des Dorfes und wird vom Dorf auch so begriffen. Der dritte Plan enthält gewissermaßen die außergewöhnlichen Mittel des Dorfes: Zauberkräutchen und Schläge. Die vierte Phase ist ohne Plan, weil Paweł glaubt, Franka sei endgültig bekehrt und gerettet. Der Schluß zeigt Paweł mit seinem Leitmotiv, ohne Rettungspläne, aber voller Hoffnung auf Gott.

In seiner Einstellung zu den einzelnen Plänen charakterisiert sich somit das Dorf sehr plastisch selbst. Es lehnt den ersten „materialistischen" Plan als utopisch ab, bejaht die Rettung durch Arbeit, Ermahnung und Gebet und empfiehlt als wirksamstes Mittel Schläge und Zauber. Nimmt man das aus dem Dorf stammende Bettelweib Marcela hinzu, so hat man ein abgerundetes Bild des Dorfes, wie die Erzählung es offenbar zeichnen will: Konservativismus, der sich mißtrauisch gegen alles Neue und Außergewöhnliche zeigt, Arbeit und Frömmigkeit für den Alltag empfiehlt, aber als stärkstes Mittel in

[9] Żmigrodzka: Kwestia chłopska, S. 168.
[10] Żmigrodzka: ebd. S. 167.

stiller Reserve die Faust und den Zauber bereithält. Wie die Bettlerin Marcela zeigt, ist das Dorf gegen Verderbnis durchaus nicht gefeit. Die Erzählung kennt also keine zwei gegensätzlichen Welten, nämlich die gute des Dorfes und die schlechte der Stadt.

Mittels der Phasen ist auch der Charakter Pawels deutlich gezeichnet. Paweł steht nur mit dem zweiten und dritten Plan innerhalb der Dorfgemeinschaft. Auch daran wird deutlich, daß er die Hauptgestalt ist, die in der Dorfgemeinschaft nicht aufgeht. Im ersten materialistisch-utopischen Plan steht Paweł gewissermaßen noch tiefer als das Dorf und muß sich deshalb von ihm auch warnen und belehren lassen; für die beiden anderen Phasen deckt sich die Ethik des Dorfes mit der seinen. Nach der Katastrophe überragt er das Dorf bei weitem, besonders dann, wenn man Pawels Gegenspielerin im Werk der Rettung, Marcela, zum Dorf rechnet. Paweł hat das Gebot der ehelichen Treue ganz wörtlich verstanden und ganz wörtlich erfüllt, und zwar als Treueversprechen, das vor Gott gegeben ist, deshalb unter allen Umständen gilt und nicht einmal vom Verhalten des Ehepartners abhängig gemacht werden kann: „Ein Eid ist aber kein Scherz. Weil ich geschworen habe, dich nicht zu verlassen, darum habe ich dich auch nicht verlassen ... und bis zum Tode werde ich dich, wie ich geschworen habe, nicht verlassen ...“ (229) — so sagt Paweł zu Franka, als er sie aus dem Gefängnis holt, und so handelt er auch.

Wie die Strukturanalyse gezeigt hat, läßt sich Paweł darum nicht zum Repräsentanten einer soziologischen Gruppe machen, weil er seine Gruppe weit überragt. Doch ist dies innerhalb der untersuchten Werke keine Einzelerscheinung, denn außer ihm lassen sich auch Krystyna in Nizin y und Gabryś in Benenati als Typus, nicht einmal als Idealtypus, einer Gruppe einordnen. Eine vergleichende, kurze Charakterisierung dieser Gestalten auf dem Hintergrund ihres gesellschaftlichen Milieus ergibt wichtige Aufschlüsse über sie, erlaubt aber auch bedeutende Rückschlüsse auf den soziologischen und künstlerischen Standpunkt der Dichterin.

Vergleicht man also diese drei Gestalten Krystyna, Paweł und — vorausgreifend — Gabryś, so ist zunächst positiv festzustellen, daß sie alle vom Dorf stammen und auf dem Dorf leben — wenn auch Gabryś zum Kleinadel gehört — die Welt des Dorfes aber nur sehr bedingt repräsentieren. Betrachtet man das Dorf, besonders in Nizin y und Benenati, so hat sich darin ein bewußtes und alles

beherrschendes Erwerbsstreben und, mit ihm verbunden, ein materialistisches Denken und Handeln breitgemacht, das bis dahin in den Erzählungen der Dichterin ausschließlich der zur Industrialisierung drängenden Stadt vorbehalten schien. Die Stadt war nämlich in ihrer Strebsamkeit von der Dichterin zunächst meist positiv und auch für das Land vorbildlich gezeichnet, wie z. B. noch in der Erzählung Rodzina Brochwiczów vom Jahre 1876. Aber die Dichterin sieht auch sehr bald die Schattenseiten dieses Erwerbsstrebens, wenn es nämlich zum Selbstzweck wird und große Werte bedroht oder zerstört, wie z. B. die Familie in der Erzählung Die Argonauten (1897) oder das eigene Volk und Vaterland in der Erzählung Der Australier (1892).

Der Wandel in der Auffassung dieses positivistischen Ideals von seiner Verherrlichung bis zu seiner Ablehnung drückt sich bei Orzeszkowa schon darin aus, daß die Dichterin sich von Themen, die vorwiegend dem Milieu der Stadt entnommen sind, abkehrt und sich seit etwa 1883 (Niziny) für einige Zeit Stoffen zuwendet, die vorwiegend aus dem Bereich des Dorfes stammen. Doch haben sich inzwischen die Verhältnisse auf dem Dorf — verglichen mit der Erzählung Obrazek — grundsätzlich geändert und der Stadt angepaßt. Soweit in Obrazek das Dorf überhaupt geschildert wird, ist die Form seiner totalen Abhängigkeit vom Hof eine Selbstverständlichkeit, die noch nicht einmal von den verhungernden Bauern angefochten wird. (Die Erzählung spielt in den Jahren 1854/56, also lange Zeit vor der Bauernbefreiung.) Ganz anders ist die Situation in Niziny, Cham und Bene nati, die in der Zeit nach der Bauernbefreiung spielen. In Niziny lebt das Dorf sein Eigenleben, in das der Gutshof niemals direkt eingreift; in Bene nati und Cham ist er (außer als Brotgeber für Jerzy) nicht einmal genannt. Besonders deutlich zeichnet die Dichterin, wie jetzt auch das Dorf, z. B. in Niziny, vom Aussatz einer skrupellosen Erwerbsgier befallen ist. Die Bauern sind gierig auf Land und prozessieren darum; die Advokaten aus Stadt und Land sind ebenso gierig auf das Geld der Bauern und nutzen deren Prozeßsucht aus. In Bene nati schätzt der Adel das Glück einer Ehe nicht nach der Liebe und Tüchtigkeit des Partners ein, sondern nach der Größe der Landhufen und Geldsummen, die zusammenkommen. In Cham, dessen Thematik etwas anders liegt, wird vom Erwerbssinn vordergründig nicht gesprochen, das Dorf scheint in dieser Hinsicht sogar intakt zu sein.

Was hier bedroht wird, ist die Institution der Ehe, und zwar von der „Stadtdame" Franka, tiefer und wesenhafter aber, weil es aus Zynismus und kalter Berechnung geschieht, von der bäuerlichen Bettlerin Marcela; kann man nämlich Franka als leidenschaftlich, aber naiv und vom schlechten Milieu beeinflußt charakterisieren, so zerstört Marcela mit ihren Kuppeleien aus satanischer Bosheit und mit berechnender Schlauheit die Ehe, um sich ein warmes Plätzchen und eine volle Schüssel zu sichern. So gesehen, begegnet uns gerade in dieser dörflichen Gestalt das Kommerzielle in den menschlichen Beziehungen, und zwar in seiner übelsten Erscheinung.

Über diese rechnende und berechnende Welt erheben sich die markanten Gestalten Krystyna, Gabryś und Paweł, die man als menschlich groß bezeichnen kann, und zwar deshalb, weil sie das Humanum trotz aller Mißerfolge und Schicksalsschläge, die sie erleiden, nie um eines materiellen Wertes willen verraten. Alle drei sind im Grunde genommen persönlich gescheitert, wenigstens von diesem kommerziellen Standpunkt aus. Krystyna hat ihre kleinen Ersparnisse (und ihre Söhne) verloren; Gabryś ist trotz aller Redlichkeit ein armer Teufel geblieben und Paweł hat Franka auch mit seiner die menschlichen Möglichkeiten übersteigenden Treue und all seinem Besitz nicht retten können. Aber war das Leben dieser drei Gestalten deshalb wirklich schon ohne Sinn und Nutzen für sie selbst und für das Volk, in dem sie stehen? Die offene Form der zu den Gestalten gehörigen Erzählungen und eine gewissermaßen gedankliche Fortführung der Strukturanlage schließen vielleicht folgende Überlegungen nicht aus: Wenn Krystynas Handeln selbst einen harten Rechner wie Mikołaj zu dem verschämten Angebot von einigen Rubeln bewegen konnte, warum sollte es dann ausgeschlossen sein, daß Antosiek, der sich in heftigem Zorn, also in einer Affekthandlung, von seiner Mutter gewandt hat, seine Enttäuschung verwindet und die große Mutterliebe dieser Frau einmal erkennt? Und warum sollte Krystynas gläubige Liebeskraft nicht doch noch einen Weg finden, um ihren Filipek zu retten, und so das Erbe dieser Liebe über ihre beiden Söhne in ihr Volk einströmen lassen? — Gabryś hat es in seinem Leben zu nichts gebracht, aber er hat Salusia gerettet, und zwar nicht nur vor dem physischen Tod, sondern vor allem davor, daß sie ihre frauliche Liebe für materielle Werte verkaufte. Geläutert wird sie diese teuer bezahlten Erfahrungen weitergeben, vielleicht

sogar einmal als Mutter an ihre eigenen Kinder. — Paweł ist, menschlich gesehen, ebenfalls gescheitert; aber wie sich an den einzelnen Phasen ablesen läßt, ist er über sich hinausgewachsen, und zwar auch durch Franka, die trotz aller schlechten Taten doch einen guten Kern hatte, der nur infolge der schlimmen Erlebnisse ihrer Kindheit und wegen des Mißbrauches ihrer großen Liebeskraft verschüttet worden ist. Franka ist ungläubig, da sie niemals in ihrem Leben selbstlose, menschliche Güte erfahren hat, von der sie auf eine ewige Güte hätte schließen können. Sie spürt zwar diese Güte in Pawels tölpelhaft-aufdringlichen Rettungsversuchen zum erstenmal, aber als Ungläubige wehrt sie sich mit Hartnäckigkeit dagegen, sogar bis zum Mordversuch an Paweł. Als Paweł ihr auch das verzeiht, ist sie groß genug, unumwunden anzuerkennen, daß die ihr unheimliche Kraft, aus der Paweł so handeln kann, stärker ist als ihr eigener Widerstand. Da sie nicht glauben kann, bleibt ihr nur die Flucht in den Tod. Die Tragik ihres unverschuldeten Unglaubens und die aus ihr kommende, tiefste Vereinsamung wird in den Umständen ihres Todes offensichtlich. Sie flieht vor der Vergebung, da sie als ungläubiger und redlicher Mensch fürchtet, in ihre Laster zurückzufallen und so erneut wortbrüchig zu werden; aber noch in der Verzweiflungstat zieht es sie wie mit unwiderstehlicher, dunkler Gewalt in die Nähe eines Kreuzes, des Zeichens der Vergebung, bei dem sie stirbt. Sie ist also in ihrer Art eine Partnerin, um die Paweł sich mit Recht gemüht hat.

Paweł hat Franka zwar nicht retten können, aber sein Glaube und seine Liebe sind in der Bewährung seiner Treue zu Franka in Höhen emporgewachsen, in denen es wohl auch für Franka eine Rettung gibt. Warum sollte dieses Erbe als unverlierbarer Besitz nicht auf Frankas Sohn übergehen und über ihn dem Volk zugute kommen! — So könnten diese drei Gestalten durch die Wirkung ihres Beispiels zu geistigen Ahnen eines verheißungsvollen, neuen Geschlechtes werden.

Die Dichterin bemüht sich also hier und in den meisten dieser Werke, die Probleme über vordergründige soziale Gegensätze auf eine letzte menschliche Verantwortlichkeit zurückzuführen. Wo aber soziologische Kontraste in den Blickpunkt treten, werden sie aus einer überhöhten Sicht beurteilt, aus der sie an Bedeutung verlieren.

IX. Bene nati

(Die Wohlgeborenen — 1891 — Bd. 24)

Auch dieses Werk hat mit der Bauernfrage scheinbar wenig zu tun, denn alle handelnden Personen, bis auf den bäuerlichen Jerzy Chutko, gehören dem Kleinadel an. Doch ist die Erzählung für den Wandel, den die Auffassung der Dichterin in der Bauernfrage durchmacht, von großer Bedeutung. Auch ist die Thematik des Werkes für die Dichterin, wie sie selbst bekennt, nicht zufällig, sondern typisch für ihr Geschlecht und für ihre Absichten.[1]

Der Stoff ist auch dieses Mal nicht aus der Phantasie genommen, sondern einer Begebenheit nacherzählt, die sich im Hause der Dichterin zugetragen hat, als ihr adliges Dienstmädchen, Marylka Bohateryczówna, das denselben Namen führt wie das berühmte Geschlecht im Roman N a d N i e m n e m, einen „zivilisierten" Bauern heiratete. Gegen den adelsstolzen Widerstand der Verwandtschaft der Braut macht Orzeszkowa diese Hochzeit möglich und läßt sie sogar in ihrem eigenen Haus feiern. So verhindert sie einen traurigen Ausgang der Geschichte, wie sie ihn der Erzählung bewußt gegeben hat.[2]

Es handelt sich bei dem Werk demnach um einen ähnlichen Stoff und Anlaß wie in dem Roman N a d N i e m n e m, in dem es jedoch soziologisch um das Verhältnis der Aristokratie zum Kleinadel geht. Orzeszkowa bezeugt, sie habe an solchen Hochzeiten eine besondere Freude und halte es für ihre gesellschaftliche Pflicht, sie nach Kräften zu fördern[3], zumal ihr, wie sie sich bitter beklagt, von der Zensur in diesen auch vom nationalen Standpunkt wichtigen Fragen die Hände gebunden seien. Sie müsse ihre Schreiblust trotz der voraussichtlichen Vorwürfe künftiger Geschlechter zügeln, obwohl sie von prachtvollen Dingen zu schreiben hätte.[4] Vielleicht ist die Begründung für die Tatsache, daß Orzeszkowa den Ausgang der Erzählung,

[1] Listy. Bd. 2, Br. 91 an Meyet, S. 45.
[2] Listy. Bd. 2, Br. 89 an Meyet, S. 44 f.
[3] Listy. Bd. 2, Br. 89 an Meyet, S. 44.
[4] Listy. Bd. 2, Br. 93 an Meyet, S. 46.

abweichend von der Vorlage, traurig ausklingen läßt, in der Absicht der Dichterin zu suchen, wenigstens auf diese Weise die Zeitgenossen auf die ihr wichtigen Probleme aufmerksam zu machen, da dies wegen der russischen Zensur in offener Form nicht möglich war. Drei Titel schwebten der Dichterin vor, ehe sie sich für den vorliegenden entschied, und zwar: „Na Zagrodzie" (Auf dem Kleinadelshof), „Szlachcianka" (Das Edelfräulein) und B e n e n a t i. Gegen diesen Titel stand zunächst die fremde Sprache; doch scheint er die Problematik der Erzählung am klarsten auszudrücken, und darum entschied die Dichterin sich letztlich doch für ihn.[5] Vielleicht wollte Orzeszkowa auch schon mit Hilfe des Titels, der nach dem Handlungsablauf nur ironisch gemeint sein kann, im Tarngewand der lateinischen Sprache nachdrücklich diejenigen ansprechen, die mit diesem Buch vor allem gemeint waren und diese Sprache oft verstehen konnten, nämlich den Adel.

Die Fabel des Werkes ist einfach und klar. Ein schönes und kluges Mädchen aus dem Kleinadel liebt einen jungen Burschen aus dem Bauernstande, vor allem wegen seiner persönlichen Vorzüge und seiner Tüchtigkeit im Beruf, obwohl er keinerlei Besitz hat. Ihre Verwandten lehnen ihn wegen seiner Besitzlosigkeit ab und drängen sie zu einer „guten Partie" mit einem reichen, aber jüngeren und infantilen Adligen. Sie gibt nach, erkennt jedoch bald ihren Fehler und kehrt zu ihrem Geliebten gerade an dem Tage zurück, da er Hochzeit mit einer anderen hält. Das Mädchen will sich aus Verzweiflung das Leben nehmen, wird aber von einem schlichten und aufrechten Menschen davor bewahrt und dem Leben wieder zugeführt.

Die adlige Heldin der Handlung, Salusia Osipowiczówna, lernt Jerzy Chutko, einen Forstmann aus dem Bauernstande, kennen und lieben. Der Liebe ist jedoch eine harte Probe beschieden: Die Verwandten fordern nämlich die Lösung des Verlöbnisses mit „dem Bauern ohne Boden", denn nur der Besitz von Boden könne nach ihrer Meinung einer Ehe Sicherheit gewähren (47 ff.). Sie beschaffen für Salusia auch gleich einen neuen Freier, den bedeutend jüngeren und fast noch jungenhaften, aber sehr reichen adligen Alleinerben eines großen Hofes, Władysław Cydzik, der weit und breit als die „beste Partie" gilt (57 f.).

[5] Listy. Bd. 2, Br. 92 an Meyet, S. 46.

Ihm gegenüber ist Jerzy „nur" Forstmann ohne eigenen Besitz und darum, wie sie meinen, auf fremde Gnade angewiesen, wiewohl er sich schon oft im Leben durch seine Tüchtigkeit bewährt hat. Obwohl Salusia sich wiederholt davon überzeugen konnte, daß Jerzy jede Lebenslage zu meistern versteht und ihr auch ohne Grund und Boden Sicherheit im Leben gewähren kann, gibt sie dem Druck ihrer Verwandten nach, löst die Verlobung mit ihm und verlobt sich mit dem reichen Cydzik. Je näher der Hochzeitstag kommt, um so deutlicher erkennt sie, daß Cydzik zwar reich ist, aber kein Mann, der seiner Frau Geborgenheit gewähren und das Leben meistern kann. Wie ein Kind folgt er ihr überall hin, benimmt sich ungeschickt, wird sogar anmaßend, indem er auf seinen Reichtum pocht, u. a., so daß Salusia ihm voller Verachtung den Verlobungsring vor die Füße wirft (174). Das geschieht in der Nacht vor der Hochzeit. Es kommt zum Bruch und Salusia entflieht zu Jerzy, den allein sie in Wahrheit liebt.

Jerzy schließt sich nach dem Bruch mit Salusia aus Stolz von allen Menschen, besonders vom Adel ab. Er versucht jeden Umgang zu meiden, auch mit der kleinadligen Familie Kulesza, bei der er in Kost und Wohnung ist und darüber hinaus ein zweites Daheim gefunden hat, sogar mit der Tochter des Hauses, Awrelka, die ihn heimlich liebt und mit der er befreundet ist. Eines Tages aber stellt ihn Vater Kulesza, der keinerlei Adelsstolz kennt, deshalb zur Rede und die alte Herzlichkeit der Beziehungen stellt sich wieder ein. Jerzy verlobt sich mit Awrelka und heiratet sie eben an dem Tage, da Salusia zu ihm flieht. Salusia ist völlig verzweifelt und will sich das Leben nehmen. Doch ein entfernter Verwandter, der sogenannte „dumme Gabryś", der arm geblieben ist, weil er seine letzten Mittel hergegeben hat, um anderen zu helfen, und deshalb als „dumm" gilt, bewahrt sie davor und bringt sie zu seiner Schwester, bei der das Leben neu beginnen kann. Die Erzählung bleibt offen.

Aufgebaut ist das Werk aus zwei Handlungssträngen, der Jerzy-Handlung und der Salusia-Handlung. Jerzy bleibt während der Handlung in seinem Wesen fast unverändert, Salusia aber macht eine bedeutende innere Wandlung durch und scheint sich damit schon als die wichtigere Gestalt auszuweisen, zumal auch äußerlich von den sechs Kapiteln der Erzählung vier sich mit ihr befassen. Außerdem weist der Ausgang ihres Geschicks auf den „dummen Gabryś" — die verkörperte Idee der Erzählung — unmittelbar hin und erhält von ihr aus seinen Sinn.

Zu Beginn wird der Leser zunächst zur Familie Kulesza geführt, die aus Florian, dem Vater, Teofila, der Mutter, und mehreren Kindern besteht, unter ihnen Awrelka, die älteste Tochter. Jerzy, der weit von seinem Vaterhaus im Dienste des Fürsten steht, wohnt und lebt bei der Familie und ist mit Awrelka, die ihn heimlich liebt, befreundet.

Der Aufbau nimmt solcherart die Zugehörigkeit der Paare, wie sie gegen Ende der Erzählung besteht, schon zu Beginn voraus: Jerzy mit Awrelka und schon im zweiten Kapitel Salusia mit Cydzik. Im Verlauf der Handlung gibt es keine Szene, in der Jerzy und Salusia zusammen in der Erzählgegenwart geschildert wären; von Anfang an stehen sie nur als getrenntes Paar in loser, brieflicher Verbindung, obwohl beide verlobt sind.

Den ersten Hinweis auf den Ausgang der Erzählung erhält der Leser am Anfang, als Awrelka ein Liebeslied singt, das von einem Jaś spricht, worauf der alte Kulesza, der um die heimliche Liebe seiner Tochter weiß, schmunzelnd bemerkt, er heiße nicht Jaś, sondern Juraś (Jerzy) und sei dazu noch verlobt. Darauf entgegnet Mutter Kulesza, eine Verlobung sei so leicht zu zerreißen wie ein Spinngewebe. Gleichsam zur Bestätigung dieser Vermutung trifft der Brief Salusias an Jerzy ein, in dem sie ihm berichtet, wie sehr die Verwandtschaft ihr zusetzte, damit sie die Verlobung mit ihm löse. Sie wehrt sich gegen dieses Ansinnen zwar entschieden, aber immer wieder bringt sie im Brief die Argumente der anderen, ein Zeichen, wie sehr sie schon beeinflußt ist: Jerzy sei nur bäuerlicher Herkunft, habe außerdem keinen Boden und könne deshalb trotz seines Amtes beim Fürsten ihr keine sichere Zukunft bieten (26 f.).

Schließlich kommt es tatsächlich zum Bruch, denn Salusia hat die Sicherheit gewählt und dafür ihre Liebe geopfert. Sie schickt in einem Brief an Jerzy den Verlobungsring zurück und bringt Jerzy dadurch an den Rand der Verzweiflung. Aber eine bewußte und verletzende Kränkung von Seiten des Bruders der Salusia trifft Jerzys Selbstbewußtsein, so daß er sich stolz von allen Menschen zurückzieht, bis nach einer Aussprache mit Kulesza das Eis bricht und Jerzy sich entschließt, Awrelka zu heiraten, doch mehr, um „es den anderen zu zeigen" und seinem gekränkten Stolz Genugtuung zu verschaffen, als aus echter Liebe zu Awrelka (120 ff.).

Vater Kulesza spielt dabei eine ähnliche Rolle bei Jerzy wie Gabryś bei Salusia. Beide führen die jungen Menschen nach deren tiefer

Enttäuschung auf jeweils verschiedene Art dem Leben wieder zu, doch treibt Kulesza dabei kluge Familienpolitik, Gabryś aber handelt wie stets im Leben völlig selbstlos. Damit schließt für den Leser zunächst die Jerzy-Handlung, die sich mit der Salusia-Handlung erst zum Schluß der Erzählung berührt; jedoch werden Jerzy und Salusia einander auch dieses Mal nicht gegenübergestellt.

Parallel zur Jerzy-Handlung folgt vom zweiten Kapitel an die Salusia-Handlung. Dabei muß vorausgeschickt werden, daß die Bekanntschaft und Liebe zwischen Jerzy und Salusia nicht zufällig oder aus einer Stimmung des Augenblicks entstanden ist, sondern vom Schicksal offenbar gewollt sich entfaltete. Salusia lernte Jerzy kennen, als er bei einer Feuersbrunst unter Lebensgefahr armen Leuten ihre geringe Habe rettete. Damals erschien er ihr wie ein Erzengel in den Flammen (192 f.). Sie lernten einander lieben, als sie gemeinsam das schwerkranke Kind ihrer Schwester pflegten (13 und 82 f.), und Salusia lernte Jerzys Fürsorge kennen, als er etwas später sie selbst in einer schweren Krankheit betreute (83).

Jerzy geht es offenbar nur um die geliebte Person der Salusia, weder um ihren Adel noch um ihre Mitgift; denn da ihre Verwandten drohen, sie mit leeren Händen fortzuschicken, wenn sie Jerzy doch heiraten sollte, schreibt er ihr, er brauche ihre Aussteuer nicht und nehme sie auch ohne jeden Besitz, denn dann werde sie eben alles von ihm haben (83). Als trotzdem alles zerbricht, ist Jerzy zunächst verzweifelt. Salusia nennt sich zwar unglücklich, glaubt aber doch die bessere Wahl getroffen zu haben (94 f.). Tatsächlich ist Salusia allzuschnell bereit, den Argumenten der anderen Gehör zu schenken (26). So schildert das zweite Kapitel den Familienrat der Großfamilie Osypowicz, der Salusia dem Jerzy abspenstig machen will und zugleich den neuen Freier vorführt. Salusia weist ihn zunächst ab, gibt aber schon im dritten Kapitel eine halbe Zusage — mit schlechtem Gewissen — und bricht schließlich bald mit Jerzy (94 f.).

Jetzt erst beginnt die Salusia-Handlung sich voll zu entfalten. Ihre Problematik fällt schon äußerlich in die Augen, und zwar in dem sich vertiefenden Kontrast zwischen den immer lauter werdenden Hochzeitsvorbereitungen und der wachsenden Vereinsamung Salusias. Sie gerät in Verzweiflung über ihre falsche Wahl, bei der sie, wie ihr immer klarer wird, ihre Liebe dem eigenen, materiellen Sicherheitsbedürfnis und dem Standesdünkel der Familie geopfert hat. Aber erst an ihrem Hochzeitstag vollzieht sich in ihrem Leben

die doppelte Katastrophe. Sie flieht von daheim und zerbricht damit die Sicherheiten, um deretwillen sie ihre Liebe geopfert hat; sie geht zu Jerzy, um ihre Liebe wiederzugewinnen, und muß erfahren, daß diese für immer verloren bleibt. Vor dem Schritt der Verzweiflung wird sie von Gabryś noch gerettet (208 ff.).

Für die Problematik der Erzählung ist es offensichtlich von großer Wichtigkeit, daß es gerade der „dumme Gabryś" ist, der Salusia vor dem Schritt der Verzweiflung bewahrt und sie dem Leben wieder zuführt. Wie das äußere Geschehen der Salusia-Handlung von Gabryś aufgefangen und in ein offenes Ende geführt wird, findet auch die innere Problematik des Werkes in seiner Person gewissermaßen den Sinnschlüssel des Ganzen, worüber noch zu sprechen sein wird. Was aber Jerzy und Salusia angeht, so versagen sie bei der Probe, auf die ihre Liebe gestellt worden ist, beide. Jerzy weiß, wie schwer sich Salusia gegen ihre Verwandten, von denen sie als Vollwaise ganz abhängig ist, behaupten kann (91), unternimmt aber nichts, um ihr zu helfen, obwohl Salusia im Brief deutlich zu verstehen gibt, daß sie zu einer Heirat auch ohne ihre Verwandten bereit wäre (26 f.). Als dann Salusia den Ring an ihn zurückschickt und der Bote — ohne Salusias Mitwissen — die beleidigende Äußerung ihres Bruders ausrichtet, daß nämlich die Wurst nicht für den Hund sei (95), ist Jerzy allzu rasch dabei, seinen Haß gegen den Beleidiger auch auf Salusia zu übertragen. Ebenso wenig besteht für Salusia eine letzte Notwendigkeit, sich dem Spruch der Verwandtschaft zu beugen, denn als ultima ratio bliebe ihr doch der Ausweg, den sie zum Schluß, wenn auch zu spät, beschreiten muß, nämlich die Flucht zu Jerzy mit leeren Händen.

Es ist deshalb in erster Linie nicht das Standesbewußtsein, das zum Bruch zwischen Salusia und Jerzy führt, sondern das Streben nach materieller Sicherheit, von dem die Verwandten Salusias beherrscht sind, und dem schließlich auch sie selbst erliegt. In ihrem ersten Brief an Jerzy kommt sie auf dieses ihr so wichtig gewordene Anliegen wiederholt zurück (26 f.). Zu Anfang des Briefes äußert sie zweimal die Befürchtung, ohne Mitgift und Ausstattung heiraten zu müssen, und sorgt sich, was wohl werden solle, wenn Jerzy seinen Arbeitsplatz etwa verliere; dann sei sicher Not zu erwarten, weil er doch kein Stückchen Boden besitze. Schließlich kommt sie noch einmal auf die Mitgift zu sprechen und äußert den Wunsch, doch wenigstens zwei Kühe zu erhalten, obwohl man fünf halten könne. Nur einmal

ist in dem Brief erwähnt, daß Jerzy nach Ansicht ihrer Verwandten bäuerlicher Herkunft (chamskiego urodzenia) sei. Noch klarer zeigt Salusia in einer Unterredung mit Gabryś, welche Motive den Wandel ihrer Liebe zu Jerzy unter dem Einfluß ihrer Verwandten bewirkt haben. Sie sagt dort: „... Dabei schäme ich mich sehr, weil die Leute mich stets auslachen, daß er nicht aus dem Adel stammt; und ich habe große Furcht, wenn ich bedenke, daß er nicht ein Stückchen eigenen Bodens hat, noch sein eigenes Haus, nicht einmal solch einen Stein, den er sich unter den Kopf legen darf. Wenn er, was Gott verhüten möge, seinen (Arbeits-)Platz verliert, was wird dann sein? Mit seinen Habseligkeiten wird man durch die Welt ziehen müssen. Elend und Schande. Und dieser Cydzik ist aus einer solchen Familie und dazu so reich ... Was das bedeutet, für sein ganzes Leben ein eigenes Heim zu haben, seinen Boden, seine Mitgift, dazu in Frieden mit der Familie leben und geachtet sein auf der Welt! Ach, warum ist er (Jerzy) nicht aus einer solchen Familie und warum ist er nicht so reich! Mein Gott ... wie glücklich wäre ich, wenn es so wäre" (84 f.). Wenn Jerzy und Cydzik etwa aus gleichem Stand und in gleichen Besitzverhältnissen wären, bestünde nicht der geringste Zweifel, daß Salusia sich für Jerzy entschiede; jetzt aber ist ihr Herz noch nicht so stark, daß es Besitzlosigkeit und Mangel an gesellschaftlicher Geltung um der Liebe willen ertragen könnte. Erst die menschliche Minderwertigkeit des reichen Cydzik und ihre eigenen, harten Erfahrungen lehren sie, den Wert der menschlichen Beziehungen richtig einzuschätzen. Infolge der Katastrophe, die ihr Leben von Grund auf umgestaltet, wird Salusia Gabryś, der Idealgestalt der Erzählung, sehr ähnlich.

Tatsächlich erscheint Gabryś als die Idealgestalt des Werkes, die gleich einem Fluchtpunkt die Erzählfäden besonders der Salusia-Handlung in sich vereint und sie zurückstrahlend beleuchtet. Die Erzählung sagt von ihm, er lebe einsam wie ein Klausner, arm wie eine Kirchenmaus, brauche von niemandem etwas, gelte aber auch nichts (32). Er hätte wohlhabend sein können wie alle anderen auch, doch hat ihm seine menschliche und vom Standpunkt einer rechenhaften, materialistischen Lebensauffassung „dumme" Art, mit Menschen umzugehen, alle „Chancen" verdorben. So habe er z. B. in seiner Jugend auf einem Hofe treu gedient, aber als man ihn einmal ungerecht behandelte, da habe er den Dienst quittiert, denn besser Wasser und

Brot in Ehren essen als Marzipan mit Schande. Als er dann auf sein Anwesen zurückgekehrt sei, habe ihm sein Bruder, der eine große Familie hatte, fast den gesamten Besitz genommen. Alle rieten ihm, einen Prozeß anzustrengen; doch habe er darauf verzichtet und sich auf dem Verbliebenen recht und schlecht eingerichtet, weil er sich seinem Bruder verpflichtet fühlte und dieser eine große Familie hatte. Deshalb habe man ihn „dumm" genannt. Während seines Dienstes auf dem Hofe habe er sich außerdem Geld zurückgelegt, um damit sein kleines Anwesen zu verbessern; da sei seine Schwester gekommen, die mit ihrer großen Familie auf einer halb verfallenen Windmühle lebte, und habe ihn gebeten, ihr das Geld zu leihen, weil sie sonst alle zugrunde gehen müßten. Er habe das Geld geliehen und nie wiedererhalten. Von da an sei er unwiderruflich der „dumme Gabryś" geblieben. Zu allem Überfluß habe er auch noch eine arme, alte und unausstehliche Tante, die sonst hätte betteln müssen, bei sich aufgenommen. Aber als man ihm ein altes und reiches Fräulein, das er nicht liebte, als „gute Partie" habe aufschwätzen wollen, da habe er stolz geantwortet, er sei kein Sklave, den man um eine Geldsumme, und sei es auch die größte, kaufen könne (77 f.). So sei er arm und „dumm", aber aufrecht geblieben.

Zu diesem Gabryś geht nun Salusia seit ihrer frühesten Jugend mit jedem Kummer, denn er weiß immer irgendwie Rat. Dieses Mal rät er ihr, so zu handeln, daß daraus ihr wahres Glück erstehe (85). Vor den Verwandten sagt er deutlich, was er für das Glück Salusias hält: Er fordert, sie sollten die Hochzeit mindestens verschieben, besser noch, den Bräutigam abweisen (167). Als Salusia wirklich mit allen bricht und fortgeht, lenkt er die erzürnte Verwandtschaft, die Salusia verfolgen will, auf eine falsche Fährte, er selbst fährt dem Mädchen aber mit seinem elenden Pferdchen nach und rettet sie im letzten Augenblick vor dem Selbstmord. Dann bringt er sie auf die Windmühle zu seiner Schwester, die er damals mit seinen Ersparnissen vor dem Ruin gerettet hat, und führt Salusia so ins Leben wieder zurück; jedoch tut er das alles nicht, um sie für sich zu gewinnen, wie der Schluß der Erzählung ausdrücklich betont (212). Auch die Dichterin selbst hält Gabryś für eine besonders wichtige Gestalt ihrer Erzählung, die zu charakterisieren ihr ausnehmend gut gelungen sei, wie sie schreibt: Einige Charaktere seien in Bene nati ausgezeichnet und einer sogar tief und überaus schön . . .[6] An einer anderen

[6] Listy. Bd. 2, Br. 89 an Meyet, S. 45.

Stelle heißt es: ... viel Volk, viel Natur, in einer Gestalt die Apotheose der Bescheidenheit und wahrhafter Güte.[7] Damit kann nur Gabryś gemeint sein, denn auf keine andere Person der Erzählung paßt sonst eine solche Charakterisierung. Das bestätigt auch eine Reflexion Salusias über Gabryś und die verkehrte Ordnung dieser Welt, die den Menschen nur nach Reichtum und Ansehen messe und nicht nach seinen inneren Werten. Diese Auffassung scheint sich mit den Ansichten der Dichterin zu decken. Es heißt dort: „Hätte Gabryś anstatt des Hüttchens ein hübsches Häuschen und statt des winzigen Stückchens Land ein großes Stück, dann hießen ihn die Leute sicher nicht dumm und hätten seine Güte vollkommen verstanden. Wenn auch kein Mensch ein Lob dafür bekommen wird, daß er mit dem leiblichen Bruder prozessiert oder eine alte Tante betteln gehen läßt oder eine häßliche Jungfer heiratet, nur weil sie reich ist, so hätten die Leute, wenn Gabryś das alles getan und obendrein noch großen Besitz gehabt hätte, ihm Lob und Achtung gezollt. Da kann man sehen, was Besitz bedeutet! Er bringt nicht nur Behaglichkeit und Wohlhabenheit, sondern etwas weit Wichtigeres, nämlich Ruhm und Ehre. Er bewahrt den Menschen nicht nur vor Hunger, sondern auch vor dem, was schmerzlicher ist als jeder Hunger — vor Mißachtung und Zurücksetzung. Nichts hebt das Bewußtsein des Menschen so hoch und nichts sichert ihm eine solche Zufriedenheit bis zum Tode wie Besitztum; nichts löst auch unter den Leuten so sehr den Spott aus, wie wenn jemand aus irgendeinem Grunde sich von seinem Besitz lossagt. Da kann man sehen, wie es auf der Welt zugeht! Gott, mein Gott, warum ist es so auf der Welt?“ (79 f.).

Bei dieser Reflexion kann es sich nur um die Auffassung der Dichterin selbst handeln; wäre das nämlich die Auffassung Salusias, so verlöre ihre sonst so sympathisch gezeichnete Gestalt all ihren Charm. In dieser Aussage durchschaut nämlich Salusia aus einer großen Höhe weiser Erfahrung die übel-wichtige Rolle, die das Streben nach Besitz im Leben des Menschen spielt, kurz darauf aber schickt sie, gerade aus dem Grund, weil sie Besitz und Ansehen höher einschätzt als wahre Liebe, Jerzy den Ring zurück (94). Kommt die zitierte Aussage also aus den Überlegungen von Salusia, dann handelt sie Jerzy gegenüber aus kalter Berechnung und aus Zynismus; ihr Charakter erhält damit einen Bruch und mit ihrem Charakter auch die auf die

[7] Listy. Bd. 2, Br. 91 an Meyet, S. 45.

naive Gestalt des Gabryś tendierende Richtung der Erzählung. Nur wenn diese Aussage gewissermaßen eine persönliche Reflexion der Dichterin selbst ist, bleibt Salusias Charakter und ihr Handeln — bei diesem Aufbau des Werkes — naiv. Die Schuld der Heldin wird damit nicht aufgehoben, aber sie zerstört den Charakter Salusias nicht.

Die Gestalt des Gabryś trägt neben seiner Funktion als Fluchtpunkt der Erzählfäden auch noch den Sinn als Hintergrundsfolie und Maß für das Handeln aller Personen dieses Werkes, und zwar vor allem in seinem ideal gesehenen Verhältnis zum Besitz. Gabryś schätzt in Wirklichkeit Besitz und Ansehen keineswegs gering, sondern strebt nach diesen Werten, aber sie sind ihm keine absoluten Werte, die maßgebend das Handeln des Menschen bestimmen, sondern sind in eine unumstößliche Hierarchie der Werte eingestuft. Wo es darum gilt, menschliche Not zu beheben, haben Besitz und Ansehen nur den Wert eines Mittels zum Zweck; wo sie aber drohen, den Menschen zu versklaven und höchste menschliche Werte, wie seine Liebe und Würde sich zu unterwerfen, lehnt Gabryś Besitz und Ansehen kompromißlos ab.

Genau auf diesen Punkt im Charakter des Gabryś laufen aber besonders die Linien der Salusia-Handlung zu, denn hier liegen Schuld und Unheil der Heldin, die darin bestehen, daß Salusia höchste menschliche Werte, nämlich ihre frauliche Liebe und Würde, für das Linsenmus von Besitz und Ansehen hergeben wollte. Doch der langjährige gute Einfluß und das Beispiel des Gabryś bewahren sie davor, seine tatkräftige Hilfe ersparen ihr wenigstens die schlimmsten Folgen ihres Handelns, und seine Güte und lebenskluge Führung geben Salusia wieder den Mut zu einem neuen Leben. Nicht Resignation und Kapitulation vor dem Leben bestimmen darum das Denken und Handeln des Gabryś, sondern bewußte Haltung, welche die Probleme des menschlichen Lebens aus einer festen Wertordnung sieht und gestaltet.

Auf die Zeitgeschichte übertragen bedeuten diese Aussagen, daß nicht von dem im Positivismus geweckten und geförderten Erwerbsstreben das Heil für den einzelnen, die Gruppe und das Volk zu erwarten ist, da dieses Streben — verabsolutiert — höchste menschliche Werte sogar zerstören kann, sondern daß nur eine im Geistigen begründete Hierarchie der Werte und tatkräftige, wechselseitige

Hilfe von Mensch zu Mensch das Glück des einzelnen begründen und die Ordnung der Gemeinschaft verankern können.

Die Tendenz der Erzählung wirkt in ihrer tragenden Idee sehr stark, aber die integrierende Kraft der Fabel verhindert, daß die Totalität des Werkes gesprengt wird, wenngleich die Ansätze der Struktur schwach bleiben. Aus der Erzählung geht hervor, daß die Dichterin sich von den Idealen des Positivismus, namentlich einem verabsolutierten Erwerbs- und Besitzstreben, bewußt absetzt und positiv das gesellschaftliche „Hinuntersteigen" empfiehlt. Damit liegt aber auch diese Erzählung thematisch auf einer Linie mit den Werken Nad Niemnem und Australczyk, die jeweils auf einer anderen gesellschaftlichen Stufe und unter besonderen Aspekten dieses Problem behandeln.

In Nad Niemnem legt die Dichterin der Aristokratie nahe, von den gesellschaftlich hohen Podesten herunterzusteigen und vor der Landarbeit mit eigenen Händen keine Scheu zu haben; in der Erzählung Australczyk — wenn ein Vorausgreifen erlaubt ist — rät sie dem Adel, nicht aus dem Lande zu gehen, um großen Karrieren nachzujagen, sondern in seinen Lebensansprüchen „herunterzusteigen" und in rationeller und intensiver Arbeit auf der Scholle der Heimat sein Auskommen zu suchen; in Benenati fordert sie den Kleinadel auf, gesellschaftlich „herunterzusteigen" und nicht Besitz und Ansehen über alle menschlichen Werte zu stellen. So ist in diesen drei Werken unter dem Gesichtspunkt der Bauernfrage — im Gegensatz zu der Erzählung Obrazek, in der Orzeszkowa den Bauern auf die Höhe des Adels heben will — von verschiedenen gesellschaftlichen Stufen herab ein „Gefälle" vom Adel zum Bauern hin festzustellen.

X. Australczyk

(Der Australier — 1892 — Bd. 27)

Beurteilt man das Werk lediglich nach den handelnden Personen, die fast ausschließlich zum Adel gehören, so kann man es gleichfalls nicht zu den Bauernerzählungen rechnen, denn die litauischen Bauern stehen nur als passive Helden im Hintergrund; trotzdem läuft aber die Problematik des Werkes auf das Thema „nationale Frage und Bauernfrage" hinaus. Insofern nimmt auch diese Erzählung in einer Untersuchung über die Bauernfrage bei Orzeszkowa eine wichtige Stellung ein.

Es geht der Dichterin bei diesem Werk um ein bis dahin wenig behandeltes, brennendes Problem, nämlich die Abwanderung der polnischen Jugend aus Litauen[1] ins Innere Rußlands — mit dem Ziel, dort schnell Karriere zu machen — und den damit verbundenen endgültigen Verlust des litauischen Bauern und des litauischen Landes sowie um den Aderlaß für das „jagellonische", große Polen, wie es vor den Teilungen bestand.

Rußland hatte nach dem Aufstand von 1863 der polnischen Wirtschaft seine Märkte geöffnet und fähigen Polen Aufstiegsmöglichkeiten in seinen weiten Gebieten gegeben. Mit diesen Maßnahmen kam es den Tendenzen der polnischen Positivisten weithin entgegen, namentlich in ihrem Streben nach persönlicher Bereicherung und nach der Industrialisierung des Landes, die notwendig ein gewisses Maß an Zusammenarbeit mit den Teilungsmächten erforderte. Auf diese Weise wurden die im Volk schlummernden politischen Kräfte, die sich bis dahin immer wieder in Aufständen entladen haben, aus dem Land gezogen oder wenigstens auf politisch ungefährliche Gebiete der Betätigung geleitet.

[1] Litauen war seit 1386 im Jagellonenreich mit Polen politisch eng verbunden und fiel bei der dritten Teilung Polens (1795) an Rußland. Es gehörte auch seit dem Wiener Kongreß nicht zum Königreich Polen. Trotzdem hatte der Aufstand von 1863 auf litauisches Gebiet übergegriffen und sich hier dank der Teilnahme oder Unterstützung von Seiten der Bauern verhältnismäßig lange Zeit halten können.

Orzeszkowa schreibt über die Erzählung, noch während sie an ihr arbeitet, folgendes: „... Sie wird wahrscheinlich nach meinem Tode gedruckt, denn in Warschau wird man sie nicht (durch die Zensur — v. V.) lassen ... Mag es von mir aus auch ‚nach vielen Jahren' sein, nur wird die Erzählung dann nichts mehr nützen; ihr Gegenstand ist aktuell, brennend, vielleicht am wichtigsten für unseren Bestand in diesem Augenblick, nämlich: die Emigration der Jugend aus Litauen nach dem Osten, wodurch Litauen schnell aufhört, polnisch zu sein ..."[2]

Die Dichterin, die Polen noch immer nach dem Umfang des Jagellonenreiches mißt, fügt enttäuscht die Bemerkung hinzu, Warschau wisse von dem verhängnisvollen Gewicht dieses außerordentlichen Falles sehr wenig, denn es gehe ja nicht um Warschau selbst. Weil also Warschau an dieser Erzählung uninteressiert, die dortige Zensur aber besonders streng ist, gibt die Dichterin ihr Werk nach Petersburg an die polnische Zeitschrift „Kraj", wo es im Jahre 1894 erstmalig erscheint, in Buchform erst 1896.

Wie schon die im Brief an Meyet bestimmt formulierte, ungewöhnliche und aktuelle Problematik vermuten läßt, handelt es sich offenbar um eine Tendenzdichtung, in dem schon beim Roman Nad Niemnem verstandenen Sinn von Kayser. (Die dort nur im Ausschnitt wiedergegebene Charakterisierung soll hier vollständig zitiert werden.) Kayser sagt: „Es gibt viele Werke, die als Idee im Sinne von Problem, von Sinneinheit eines gegenständlichen Bezirks, ein aktuelles Problem der eigenen Gegenwart wählen, die in dem Werk weiterhin eine klare Lösung des Problems geben und diese Lösung als Lehre und Aufruf dem Leser mitteilen wollen: zu dem Zweck, die problematische Situation der Gegenwart zu ändern. Man pflegt solche Literatur als Tendenzliteratur zu bezeichnen ... Es ist solchen Werken gewöhnlich eigen, daß sie schnell veralten. Denn zum Begriff der Tendenzliteratur gehört eben das unmittelbare Gebundensein an problematische, aktuelle Situationen ..."[3]

Vergleicht man den oben zitierten Brief an Meyet mit der Umschreibung Kaysers, so läßt sich schon aus dem Brief auf einen Tendenzcharakter des Werkes schließen, denn das behandelte Problem ist eine scharf umrissene Zeitfrage, die „wichtigste für unseren Bestand im Augenblick", wie Orzeszkowa sagt. Die Dichterin drängt

[2] Listy. Bd. 2, Br. 109 an Meyet, S. 51.
[3] Kayser: Das sprachliche Kunstwerk, S. 220.

auf eine rasche Veröffentlichung, weil diese nach einiger Zeit „nichts mehr nützen könnte", denn dann wäre das Problem offenbar nicht mehr aktuell. Doch ist es möglich, daß die Dichterin eine Fabel gefunden hat, die Form und Inhalt zu einer Totalität der Objekte integriert und so über eine Lösung von Zeitproblemen hinaus zeitlos Gültiges auszusagen hat. Das Werk muß daher später noch im Hinblick auf Fabel und Erzählgerüst untersucht werden, doch soll — vorgreifend — weiter von „Tendenz" gesprochen werden.

Die Tendenz ließe sich mit allen ihren Teilfragen in einem Satz vielleicht folgendermaßen zusammenfassen: Die polnische Jugend solle nicht um einer großen Karriere willen nach Rußland gehen, sondern sich mit einem einfachen Leben begnügen, in rationeller Arbeit die eigene Scholle bebauen und so das litauische Land und seine Bauern für Polen erhalten.

Offensichtlich hat man diese Thematik — wenigstens in ihrer Aufforderung zum „einfachen Leben" — als Entlehnung von L. N. Tolstoj empfunden, denn Orzeszkowa weist diese Auffassung in einem Brief ausdrücklich zurück, wenn sie sagt: „... Sind wir nicht verpflichtet, von den Pasteten und chinesischen Wandschirmen (in dieser Erzählung der symbolische Ausdruck für ein luxuriöses Leben — v. V.) wenigstens allmählich zu größerer Einfachheit der Bedürfnisse und Sitten, zu körperlicher Arbeit usw. umzukehren? Das ist nicht von Tolstoj genommen, versichere ich Sie, sondern aus meinen eigenen, tiefsten Überzeugungen, aus unzähligen Beobachtungen und aus eigener Erfahrung ..."[4] Offensichtlich hat die Dichterin damit recht, denn selbst wenn dem Stoff nach eine Entlehnung denkbar wäre, so ist sie von der Tendenz her unwahrscheinlich, weil diese ja, auch nach der ausdrücklichen Meinung der Dichterin, vor allem polnisch-patriotisch ist, und zwar in dem Maße, daß die Gestalten mit Rücksicht auf die Zensur, wie die Dichterin versichert, z. T. nur in schwachen Konturen ausgeführt werden konnten, um das Werk nicht unnötig zu gefährden: „Der Gegenstand ist so neu und vielseitig, daß er eine möglichst intensive Vertiefung nötig hätte, aber zugleich kann er die Zensur so herausfordern, daß man ihn nur skizzenhaft behandeln kann. Ich skizziere also, rede in Andeutungen, zeichne in ganz feinen Linien und oft unterbreche ich sie in der Mitte. A bon entendeur salut! Die Deutlichkeit der Gestalten schneidet dabei besonders

[4] Listy. Bd. 4, Br. 8 an Drogoszewski, S. 121.

schlecht ab; manchmal ergreift mich die Verzweiflung, aber ich wehre mich gegen sie in dem Gedanken, daß man bis zum Ende in der Bresche ausharren muß, so gut man kann und womit man kann."[5]

Die äußere Handlung der Erzählung umgreift im Sinne der Tendenz eine Entwicklung vom Streben nach den „Pasteten" zum „einfachen Leben", die der Held der Handlung, Roman Darnowski, durchmacht. Er ist ein junger Mensch, Kandidat der Rechte und Beamter in „einer riesigen Stadt" (7). Von reichen und einflußreichen Verwandten werden ihm dazu noch die Wege zu einer glänzenden Karriere im Ausland geebnet. Bevor er jedoch auf seinen Posten reist, verbringt er einige Tage auf dem Gut seines Onkels Romuald Darnowski, bei dem er aufgewachsen ist und als Schüler seine Ferien verbracht hat, denn Romans Eltern sind früh gestorben und der gesamte Familienbesitz ist verloren gegangen. Im Gespräch mit seinen Verwandten, die vom „einfachen Leben" nie abgewichen sind, wird er sich seiner falschen Lebensweise bewußt.

Das — hinsichtlich der Tendenz — mustergültige Leben, das Romans Onkel, dessen hübsche Tochter Irena und dessen kluger Sohn Stefan, sowie der junge Nachbar Kazimierz Domunt — der erst als „Apostat" nach bitteren Erfahrungen zu diesem Leben wieder zurückgeführt worden ist — konsequent gestalten, bekehrt auch Roman, so daß er schließlich auf seine Karriere im Ausland verzichtet, im Lande bleibt, das einfache Leben erwählt und als Belohnung die Zuneigung Irenas gewinnt. Zum Titel des Buches sagt Orzeszkowa selbst, sie habe ihn gewählt, weil der Held nach zehn Jahren Abwesenheit in der „riesigen Stadt" bei seinem Besuch in der Heimat als so fremd empfunden wurde, daß man ihn „Australier" nannte (polnisch: Australczyk).[6]

Versucht man nun aus der Erzählung die Fabel herauszuschälen, so muß man feststellen, daß sie keine hat. Wenn man nämlich die Fabel mit Kayser als „zusammenfassendes, gliederndes Schema der Handlung" auffassen will, wozu vom modernen Standpunkt nach Kayser hinzuzufügen ist, „daß in der Fabel bereits die zentralen Motive sichtbar werden"[7], so läßt sich eine solche aus dem Werk nicht herauskristallisieren; die Tendenz, d. h. die bewußte Ausrichtung aller Gestalten und des gesamten Geschehens auf das dargestellte

[5] Listy. Bd. 3, Br. 62 an Karłowicz, S. 97.
[6] Listy, Bd. 3, Br. 61 an Karłowicz, S. 426, Anm. 2.
[7] Kayser: Das sprachliche Kunstwerk, S. 79.

Problem, ist so stark, daß neben ihr weder echte Motive, noch eine Fabel, noch auch, wie später zu zeigen sein wird, ein Erzählgerüst bestehen kann.

Die Entwicklung Romans vom negativen zum positiven Helden — im Sinne der Tendenz — findet ihren kürzesten und deutlichsten Ausdruck in der „Bekehrung" des Helden von der sogenannten „Deklination des Egoismus" zur „Deklination des Altruismus". Irena wirft nämlich Roman nach seiner Ankunft auf dem Gut vor, er sei ein Egoist, und seine Deklination laute: Ich, mein, mir, für mich, von mir, bei mir, zu mir ... (161). Aus dieser Deklination des Egoismus zur Deklination des Altruismus wird Roman in der Erzählung vor allem von Irena selbst geführt, deren — nach der Tendenz — mustergültigen Charakter er persönlich eben in der „Deklination des Altruismus" sieht. Gewandelt, verspricht er Irena am Schluß der Erzählung, wie sie altruistisch zu leben, und gewinnt sie damit zur Frau. Die „altruistische Deklination" lautet: nicht ich, nicht mein ... Die in der Erzählung auftretenden Figuren „funktionieren" so tadellos und beweisen, was sie beweisen sollen, so lückenlos, daß man geneigt ist, am Schluß der Handlung wie nach Abschluß eines mathematischen Beweises hinzuzufügen: Quod erat demonstrandum.

Versucht man in dem Werk der Tendenz nachzugehen, so finden sich dort fast nur Gestalten, die unter dem Gesichtspunkt dieser Tendenz schwarz oder weiß gezeichnet sind; außerdem noch zwei, die von schwarz zu weiß „bekehrt" werden. Negativ oder schwarz gezeichnete Figuren sind z. B. Marcely Domunt, ein Bruder des „bekehrten" Kazimierz. Er stammt von einem 1500 Morgen großen Gut und hat drei Brüder und drei Schwestern. Das Gut aufzuteilen, hätte nach Ansicht seines Vaters bedeutet, daß jeder der Brüder wirtschaftlich auf den Stand eines Bauern gesunken wäre. Darum hält der Vater das Gut zusammen, schickt seine Söhne auf Schulen, und diese beginnen, mit und ohne Erfolg ihre Karrieren in der weiten Welt zu machen (178 ff.). Den größten Erfolg erzielt dabei Marcely, der Ingenieur und Unternehmer wird, es mit vierzig Jahren zum Millionär bringt, aber rastlos weiterstrebt (31 f.). Er ist zwar verheiratet, weilt aber höchst selten zu Hause (32), kennt darum kaum seine Frau und sein einjähriges Kind, da seine Reisen ihn weit in die Welt führen. Jetzt gerade reist er z. B. aus dem fernen Asien über Litauen an das Schwarze Meer (42). Familienbesuche seien ja auch ein Privatvergnügen, das er sich nicht leisten könne (44 f.). Das väterliche Gut

gehört zwar schon ihm (45), da sein Vater längst tot ist und er zwei seiner Brüder bereits finanziell abgefunden hat, doch keiner von ihnen will seine Karriere abbrechen und das Gut bewirtschaften. So lebt die Mutter mit ihren Töchtern, die nicht heiraten können, allein auf dem Gut „als Witwe zu Lebzeiten ihrer Söhne" (116). Marcely selbst aber will es noch zu 10 Millionen bringen und dann — im Alter vielleicht — auf das Familiengut zurückkehren (113). Als Sklave seiner Geschäfte fühlt er sich zwar gehetzt wie Ahasver, er muß aber trotzdem rastlos weiterstreben (46 f.). An Marcely ist kaum ein Zug, der im Hinblick auf seine „Funktion" in der Tendenz der Erzählung überflüssig wäre. Die Dichterin will beweisen, daß Marcely als Karrieremacher schon für die eigene Familie verloren ist, vollends aber für die Nation; selbstverständlich ist er deshalb — wie die Tendenz es erfordert — auch noch persönlich unglücklich.

Ebenso ist es mit der negativen Figur der Baronin Lamoni, einer geborenen Darnowski. Sie stammt aus kleinen ländlichen Verhältnissen, hat einen Mann von Welt und Vermögen geheiratet und besitzt alles, was sie sich nur wünschen kann (7). Scheinbar ist sie wunschlos glücklich, in Wirklichkeit lebt sie vereinsamt, da ihr Gatte sie vernachlässigt und andere Frauen liebt (50). Ihre erwachsenen Kinder gehen eigene Wege und besuchen sie nur selten (51). Mit vierzig Jahren fühlt sie sich alt und von Langeweile geplagt. Einstweilen bringen gesellschaftliche Ereignisse noch Zerstreuung, denn sonst wäre sie versucht, sich das Leben zu nehmen. Sie bemüht sich deshalb, Irena an sich zu binden und sie in die Stadt zu locken, doch — wie zu erwarten ist — ohne jeden Erfolg (54 f.). So ist auch die Baronin nicht als wirkliche Frau dargestellt, sondern nur solche Charakterzüge sind an ihr geschildert, die der Tendenz entsprechen. Weil sie das einfache Leben des Dorfes verläßt, wird sie zwar vermögend und angesehen, ist aber für Familie und Nation verloren und darum auch — im Sinne der Tendenz — unglücklich und einsam.

Ähnlich ergeht es ganzen Geschlechtern aus der Nachbarschaft. Aus dem Geschlecht der Drzewicki z. B. macht ein Sohn seine Karriere im russischen Asien, ein anderer in Deutschland und der dritte im europäischen Rußland. Das Gut wird deshalb nach dem Tode der Eltern, die zu Lebzeiten ihrer drei Söhne gewissermaßen kinderlos sind, wohl verkauft werden oder dem zufallen, der bis dahin das meiste Geld zusammengerafft hat und die beiden anderen Brüder

auszahlen kann (113). Auf dem anderen Nachbargut Zalesie ist es ebenso. Zwei Brüder sind irgendwo weit weg und haben nicht einmal Erfolge zu verzeichnen; der dritte verpachtet das väterliche Erbe und geht als Verwalter riesiger Güter an das Weiße Meer (! — 114). Hier ist die Tendenz so stark, daß die Aussage aufhört, noch glaubhaft zu sein. Ganz ähnlich liegen die Dinge auf dem Gut Zawrocie. Der ältere Sohn, Bohdan, geht als Forstmeister in die Steppe von Murom, der jüngere ist Bergmann vor Ort (! — górnikiem jest ... kopie) im Ural (82). Bohdan befindet sich jetzt als Malariakranker auf Urlaub, will Irena für sich gewinnen und sie nach Rußland mitnehmen. Selbstverständlich gibt sie ihm einen Korb (237). Während die beiden jungen Männer nun Leib und Leben einsetzen, um Kultur in die russische Steppe zu bringen, verfällt ihr eigener Besitz. Ein Dorf, dem es unter ihrem Vater noch gut ging, verkommt vollständig; seine Einwohner haben — nach Aussage der Erzählung — nur noch Geburt und Tod sowie die Gestalt mit Menschen gemeinsam, sonst aber fristen sie ihr Leben in Stumpfsinn, Schmutz und Elend (268 f.). Die Erzählung nennt sie deshalb „Anthropomorphe" (269). — Die Bauern sind — wie es der Tendenz entspricht — ohne ihre adligen Herren weder imstande, ihre verfallenen Hütten auszubessern noch sich sauber zu halten; sie vegetieren nur wie Tiere.

Hier wird die Tendenz von der Dichterin in ihrem ganzen Umfang sichtbar gemacht. Während nämlich der polnische Adel Litauen verläßt, um in Rußland seiner Karriere nachzujagen, überläßt er das „hilflose" litauische Bauernvolk sich selbst, das auf diese Weise verkommt und für die polnische Kultur und für den polnischen Staat verloren ist.

Vor diesem düsteren Hintergrund heben sich um so lichtvoller die positiven Gestalten ab. Schattenlos positiv gezeichnet ist die Familie Darnowski mit ihren beiden Helden Stefan und Irena. An ihnen „beweist" die Dichterin bejahend die Richtigkeit der von ihr vertretenen Tendenz. Sie verlassen ihr Vaterland und ihre Scholle unter gar keinen Umständen und sind deshalb ethisch gute und persönlich glückliche Menschen. Zu diesem Zweck kommen Vater und Sohn überein, das Gut in vier Teile zu parzellieren: der Löwenanteil soll bei Vater und Sohn verbleiben, ein Teil für den jüngeren Sohn bestimmt sein (102), die anderen beiden Parzellen aber sollen verpachtet werden. Die einzelne Parzelle sei dann zwar klein, aber immer noch zehnmal größer als die der Bauern. Der Ertrag von der einzel-

nen Scholle werde trotzdem nicht geringer sein, denn jeder von den Parzellenbesitzern habe ja Schulen besucht, und die Arbeit eines gebildeten (oświeconego) Menschen hole aus einer Handbreit (z piędzi) Boden mehr heraus als die eines ungebildeten (ciemny) aus einem großen Stück (z wielkiej płachty — 144).

So zeigt Orzeszkowa an diesen positiven Gestalten, welche Mittel sie gegen die Land- und Landesflucht des Adels empfiehlt, nämlich: im Lande bleiben und entsprechende Bildung suchen, um die parzellierten Güter rationell bearbeiten zu können, den Bauernstand heben und die Bauern aus Anthropomorphen zu Vollmenschen und Patrioten machen.

Stefan will dabei durchaus nicht darauf verzichten, vom Leben mehr zu fordern als nur ein Stück Brot. Auf die Frage, was denn zu diesem „Mehr" berechtige, ob etwa Geburt, Besitz oder gesellschaftliche Verhältnisse, antwortet Roman — mit den Positivisten —: Bildung und Wissenschaft (oświata i nauka) seien es, die den Menschen zu einem auch materiell besseren Leben berechtigen. Stefan gibt aber eine höchst seltsame Antwort, ohne sie näher zu begründen: er sagt nämlich, die Unterscheidung von Gut und Böse (prawo rozróżnienia zła i dobra — 145) seien die Voraussetzungen, die ein Anrecht auf ein besseres Leben verleihen. Auch gibt Stefan nicht an, wer denn auf der Welt die materiellen Güter nach diesem Gesichtspunkt verteilen solle. Die polnische Kritik nannte deshalb die Familie Darnowski und besonders Stefan wohl nicht zu Unrecht Utopisten.

Positiv — nach der Tendenz — ohne einen negativen Schatten ist auch Irena gezeichnet. Sie weist natürlich den Vorschlag der Baronin Lamoni, in die Stadt zu kommen und sich in die große Gesellschaft einführen zu lassen, entschieden ab, gibt ebenso selbstverständlich Bohdan einen Korb, weil er sie ins Ausland mitnehmen will. Darüber hinaus ist sie überaus bildungsbeflissen und religiös veranlagt. Als sie in früher Jugend einmal in Roman verliebt war, lasen beide die „Bíoi paralleloi", das Leben großer Männer des Plutarch (110 und 124), wie Orzeszkowa versichert. Die Dichterin schildert ihre Heldin auch oft beim Bibellesen (124 und 249 f. u. a.). Unbeirrbar streng nach den Normen der Tendenz verteilt die Heldin vor allem ihre Sympathien jungen Männern gegenüber. Wie es schon bei Bohdan war, muß es auch Roman erfahren. Sie geht ihm nämlich so lange aus dem Wege, wie seine Absichten auf die Karriere im Auslande bestehen, und fängt ihn genau zu dem Zeitpunkt zu lieben an, da

er sich von der egoistischen zur altruistischen „Deklination" durchgerungen hat (283) und als Patriot das einfache Leben im Vaterland und auf der Scholle wählt.

So sind auch die positiv gezeichneten Gestalten keine echten Menschen, sondern Marionetten, die sich so verhalten, wie es die von der Dichterin gesetzte Tendenz erfordert. Der Held der Erzählung, Roman Darnowski, wird im Lauf der Handlung durch eine lange Galerie solcher — positiven und negativen — Marionetten geführt, und auch er reflektiert auf empfangene Eindrücke im Sinne der Tendenz, besonders am Schluß der Handlung, da er sich, wie es vorgesehen ist, „bekehrt" und dafür belohnt wird, daß er die — nach der Tendenz — idealste Frau der Erzählung gewinnt. Auch die übrigen Ereignisse der Handlung sind da, um zu beweisen, was sie beweisen sollen. Die Tendenz ist also offensichtlich und das einzige Aufbauprinzip der Erzählung.

Es gibt zu diesem Werk eine ausführliche Stellungnahme der Dichterin, aus der ihre Absicht sehr deutlich wird, zumal sich die Dichterin nicht bewußt zu sein scheint, wie sehr eine solche Tendenz ein Kunstwerk zerstören kann; sie macht für die Mängel ihrer Erzählung die Zensur verantwortlich. Als das Werk im Februar 1894 beendet ist, schreibt Orzeszkowa im März desselben Jahres in einem Brief an Malvina Blumberg, eine deutsche Übersetzerin ihrer Werke: „... die Erzählung ist lang, ein dicker Band, hat eine breite Idee menschlich-patriotischer Art, oder besser, patriotischer Art auf menschlichem Grunde. Es geht um das Streben nach jeglichem Genuß; nach materiellem Überfluß, nach einer Karriere, nach Ruhm. Das nimmt dem Lande viele Bürger. Aber das ist die allgemeine Strömung der heutigen Menschheit, der nur in Ausnahmefällen Menschen das einfache Leben (prostotę życia) entgegenstellen, die Liebe unter den Menschen, den Verzicht auf egoistische Freuden zugunsten hoher Ziele. Wenn man im Leben nicht ein guter, einfacher Mensch ist, der etwas anderes und etwas mehr lieben kann als nur sich selbst, kann man nicht ein guter Sohn seines Vaterlandes sein. Der Held, ein kosmopolitisch gewordener Karrieremacher, in der Tiefe edel und unglücklich, entwickelt sich im Laufe der Erzählung dahin, daß ihm die Augen und das Herz für die oben genannten Wahrheiten geöffnet werden. Letztlich sagt er sich für das erkannte und nun geehrte Ideal von der Karriere los, d. h. vom sinnlichen Genuß und der Befriedigung des

Stolzes. Er bringt dieses Opfer auf dem Altar des Ideals nicht ohne Mühe; die barmherzige Haltung gegenüber dem Leben, die auf die menschlichen Opfer lindernden Balsam gießt, findet er im Herzen einer guten Frau, die rein ist, edel und liebenswert (Irena — v. V.).

Das ist die Idee des Australczyk, der deshalb so genannt ist, weil er (der Held — v. V.) nach 10 Jahren des Karrieremachens auf einige Zeit in die Orte seiner Heimat kommt und ihnen da so fremd ist, als wäre er ein Australier.

Was die künstlerische Seite angeht, so ist es für mich selbst schwierig, ein Urteil abzugeben, aber ich weiß bestimmt, daß in einer so großen Erzählung, die mit so viel erschwerenden Rücksichten auf die Zensur geschrieben wurde, bedeutende Fehler und Unvollkommenheiten vorhanden sein müssen ... Natur und Landschaften gibt es viel, denn die Sache erfordert das. Der Hintergrund besteht aus Feldern, Wiesen, Bäumen, Blumen, kleinen Adelshöfen, einem verlassenen Palast, einer mit Volk gefüllten Kirche und einem Kreuz, dem Symbol des Opfers."[8]

Die Erzählung ist also sowohl nach der Absicht der Verfasserin als auch nach ihrer tatsächlichen Beschaffenheit — besonders wegen des Fehlens einer Struktur — ein ausgeprägtes Tendenzwerk. Die Verfasserin kann darum auch keine Aussage mit Hilfe des poetischen Mittels der Struktur machen, sondern sie macht in dieser Erzählung nur unmittelbare Aussagen, die zwar poetisch verkleidet sind, in der Sache aber etwa als Aufruf oder Abhandlung bündiger und wirksamer wären. Da das Werk keine Struktur besitzt, übernimmt diese Funktion ersatzweise die stets wache Absicht der Verfasserin, die alle Fäden der Schilderung sozusagen im Fluchtpunkt der Tendenz zusammenlaufen läßt. Worte und handelnde Personen haben, so gesehen, keinen Eigenwert, sondern bekommen, je nach dem Maß ihrer Eignung, das vom Verfasser Beabsichtigte auszudrücken, einen mehr oder weniger großen Zweckwert. Sie führen also ein Teildasein von Gnaden des Autors. Damit hat aber auch das Gesamtwerk kein Eigendasein, gemäß seinen eigenen künstlerischen Gesetzen, sondern es ist nur „aktuell" für eine gewisse Zeit, so lange nämlich, als das betreffende, meist kurzlebige Problem aktuell bleibt; spätestens werden ihm aber mit dem Ableben des Autors die Lebenswurzeln abgeschnitten. Die Mehrschichtigkeit und Symbolhaftigkeit der Sprache,

[8] Listy. Bd. 3, Br. 61 an Karłowicz, Anm. 2, S. 426.

die über den Wortsinn hinaus sogar in Bereiche der Transzendenz weisen, gehen im Tendenzwerk völlig verloren; umgekehrt werden Symbol und Transzendenz selbst als eines der vielen Mittel vom Autor verwendet, um die Tendenz zu stützen.

Ein vergleichendes Beispiel mag das Gesagte erhellen. In der Novelle W z i m o w y w i e c z ó r weisen Struktur und Zeitgerüst und auch die mehrschichtige Handlung auf das eine sinnerschließende Wort am Schluß des Werkes hin: „Geh hin und sündige nicht mehr!" Mit diesem Wort ist der Alte in seine Vaterwürde wieder eingetreten und hat dem Ausgestoßenen seine Sohneswürde wiedergegeben. Dieses Werk kommt sonst fast ohne ein Bibelwort und ohne religiöse Symbole aus. Aber selbst wer nicht weiß, daß es sich bei diesem Wort um ein Herrenwort handelt, spürt, daß der Alte in diesem Ausspruch seine natürlichen Möglichkeiten transzendiert; d. h. die Novelle ist nach Aufbau und Zeitgerüst, den Liedern und Dialogen von einer starken Symbolik und Mehrschichtigkeit, die auf dieses sinntragende Schlußwort zuläuft und, umgekehrt, von ihm her erst richtig aufgeschlossen werden kann.

Untersucht man daraufhin im Vergleich das Werk A u s t r a l c z y k, so ist folgendes festzustellen: Das Ganze ist zunächst mit den acht Seligkeiten verbrämt; das Motto (5) ist ihnen entnommen, und der Stellenverweis „Matth. 5,3—10" besagt, daß alle acht Seligkeiten dort eigentlich stehen sollten. Auf Seite 249 f. liest Irena aus der Bibel von den acht Seligkeiten dem Alten vor, und zwar so, daß Roman es hören muß; kurz vor Schluß der Erzählung (277 f.) sind die acht Seligkeiten noch einmal genannt, und zwar auch dieses Mal mit einer bestimmten Absicht hinsichtlich Romans, aber ohne jeden inneren Bezug zum Geschehen.

Wie aus dem oben zitierten Brief Orzeszkowas an Karłowicz ersichtlich ist, meint es die Dichterin in dieser Erzählung mit religiösen Dingen sehr ernst. Oft ist in diesem Werk noch auf das Evangelium, das Christentum, Tugenden und andere hohe Dinge hingewiesen, einige Male auch auf das Kreuz (so etwa: 219; 231; 277), aber immer nur deshalb, um die Güte und Frömmigkeit der positiven Helden hervorzuheben.

So sind auch diese Aussagen stets zweckgerichtet, oft aufdringlich und peinlich. Auf Seite 231 z. B. wird eine solche Peinlichkeit grell sichtbar, und zwar in einer offensichtlich feierlichen Situation. Stefan,

der positive, fromme Held der Erzählung, hat Bohdan, dem Karrieremacher, Vorhaltungen gemacht, weil dieser sein schönes Stück Land, das dreimal so groß ist wie Stefans Parzelle, verkommen läßt und im Ausland einer ungewissen Karriere nachjagt. Bohdan sieht seinen Irrtum ein, und die Erzählung schildert folgende Szene: „Bohdan Rosnowski ließ sich schwer auf das Bett von Stefan fallen. Licht drang da (in die Stube — v. V.) nur so viel ein, daß man die Umrisse einer menschlichen Gestalt, die nach vorn gebeugt war und mit einem Arm den *Hund* umfaßt hielt, wahrnehmen konnte. Hinter dieser Gruppe hob sich von der weißen Wand ein dunkles *Kreuz* ab. ‚Was gibt es, *Swój*' *(Name des Hundes* — v. V.), begann Rosnowski mit angenehmer ... Stimme" (231). Auf diese Weise gerät das hohe Symbol, das der Dichterin selbst heilig ist, in diesen allzu profanen Rahmen, weil nämlich Orzeszkowa in dieser Erzählung alle Mittel dazu aufbietet, um ihrer nationalen Tendenz Nachdruck zu verleihen.

Daraus wird ersichtlich, daß in einem strukturlosen Wortkunstwerk der einzelne Satz und das einzelne Wort keinen bestimmten Ort haben und damit ihre Funktion und Dichte und das jeweils differenzierte Gewicht ihrer Aussage einbüßen, die dem Wort nur von der Struktur und seinem bestimmten Ort in ihr zufallen können. Die Worte einer Tendenzdichtung scheinen den völlig gleichen Elementen eines Baukastens zu ähneln. Der Bauende setzt sie für den augenblicklichen Einfall ganz nach Belieben und Laune ein, und eine neue Situation oder ein neuer Einfall zerstören das Werk bald wieder, denn die Bausteine sind und bleiben beliebig auswechselbar und haben nur für den Augenblick eine gewisse Bedeutung. Die Worte des strukturgetragenen Kunstwerkes aber werden im Vergleich dazu in einem wirklichen Bau eingesetzt und erhalten je nach ihrer Stelle in der Struktur des Baues, die ihnen der Baumeister für immer zuweist, eine größere oder geringere Funktion und Bedeutung. Aber selbst der unbedeutendste Stein an unwichtiger Stelle hat noch seine Bedeutung, weil er als Teilchen zur Integrierung des Gesamtwerkes beiträgt; und er gewinnt an Bedeutung in dem Maße, als er zur Integrierung dieses Baues beiträgt.

In diesem Sinne spricht auch Kayser von der Abwertung des Wortes durch die Tendenz: „... wo die bildhafte Suggestivkraft der Sprache nur benutzt wird, um Gedanken zu unterstreichen, wo in deren Übermittlung die eigentliche Aufgabe liegt, zum Zweck eines

Eingriffs in die Realität, da steht eine solche ‚Rede' auf einer Stufe mit anderen Mitteln der geistigen Auseinandersetzung. Indem zugleich ihre ganze Gegenständlichkeit von der rationalen Idee her geformt als völlig verstandesmäßig konstruiert ist, verliert sie das ‚Inkommensurable' aller echten Dichtung. Zugleich entwertet sie diese Gegenständlichkeit. Ist sie doch nur eine Hilfskonstruktion für die Idee, die gänzlich unabhängig von ihr besteht. Damit ist jene Aufeinanderbezogenheit, ja letztlich Identität von Form und Gehalt aufgehoben, die für alle Kunst wesensgemäß ist ..."[9]

Offensichtlich ist es Orzeszkowa in dem Werk Australczyk gelungen, das ihr so wichtig erscheinende aktuelle Problem mit Hilfe der Tendenz deutlich zu machen, aber ein Brief, ein Zeitungsartikel, ein Aufruf oder dergleichen hätte diese Gedanken müheloser, klarer und wirksamer ausdrücken können, ohne sie mit Poesie verbrämen zu müssen. Tatsächlich hat Orzeszkowa zu diesem Problem auch auf sachliche Art — ohne poetische Verbrämung — Stellung genommen, z. B. in einem Brief an Czeczot[10] aus dem Jahre 1899 und einem Artikel aus demselben Jahre mit dem Titel „Emigracja zdolności" (Emigration der Begabung)[11], der eine scharfe Diskussion auslöste. Darin verurteilt die Verfasserin u. a. den Dichter Joseph Conrad (Korzeniowski, 1857—1924), weil er aus Polen ausgewandert ist und sich nach einem abenteuerlichen Leben in England niedergelassen hat. Sie verurteilt ihn, obwohl er erst hier — in englischer Sprache — bedeutende Dichtungen geschaffen hat.

Vielleicht muß Tendenzdichtung in der Art dieser Erzählung auch aus der politischen Lage des Landes verstanden werden. Ein Brief hat privaten Charakter und ist darum ohne die Möglichkeit einer raschen Breitenwirkung, auf die es bei einem Problem des Tendenzwerkes aber ankommt. Der genannte Artikel erschien in Petersburg, weil er unter den Augen der besonders wachen Warschauer Zensur nicht hätte erscheinen können. Er war auch als Zeitschriftenartikel nur wenigen zugänglich. Als einziger Weg, solche Gedanken angesichts einer scharfen Zensur in verhältnismäßig breite Kreise zu bringen, blieb also die Poesie, die unter diesen Umständen die Doppelrolle

[9] Kayser: Das sprachliche Kunstwerk, S. 221.
[10] Ks. W. Czeczot: Eliza Orzeszkowa, S. 21 ff.
[11] Orzeszkowa: Emigracja zdolności. „Kraj", Nr. 16, rocznik 1899, zit. in: Pisma krytyczne, S. 367—379.

eines Gedankenvehikels und einer Tarnkappe für diese Gedanken spielen mußte. Indessen hätte eine gute Fabel, die man von einer Dichterin wie Orzeszkowa wohl erwarten durfte, diesen doppelten Mißbrauch der Poesie verzeihlich — oder gar erwünscht — machen können.

Zusammenfassend kann man sagen, daß ein Doppelwesen wie die Tendenz-Dichtung in der Art dieser Erzählung keine Lebensdauer haben kann. Das von der Tendenz durch „Benutzung" der Poesie verfochtene aktuelle Problem kommt, wie ersichtlich ist, letztlich zu kurz und die an solch ephemere Probleme gekoppelte Poesie stirbt mit diesen. Lebensdauer und Gültigkeit verleihen und die Tendenz mit der Dichtung zu einer Symbiose vereinigen kann nur eine starke Fabel und die aus poetischer Absicht verwendeten, anderen dichterischen Mittel, insbesondere das Mittel der Struktur. Wie die Erzählung T a d e u s z beweist, kann auf diese Weise auch ein außerpoetisches aktuelles Problem — man darf in diesem Fall tatsächlich von Tendenz im engsten Sinne sprechen — mit einer kämpferischen Leidenschaft vertreten werden — die in einem fabel- und strukturlosen Tendenzwerk wie A u s t r a l c z y k nie aufkommen kann — ohne daß die Dichtung in das Joch poesiefremder Absichten gespannt erscheint oder tatsächlich eingespannt wird.

XI. Versuch einer Einordnung des Themas in historische und literaturgeschichtliche Zusammenhänge

Der folgende Abschnitt will versuchen, nach dem historischen und literaturgeschichtlichen Ort des Themas zu fragen, und zugleich die Ergebnisse der Arbeit von dorther ergänzend beleuchten.

1. Die Bauernfrage in der polnischen Geschichte und Literatur aus der Sicht Orzeszkowas

Als Ergänzung der mit Hilfe von Interpretation und Strukturanalyse gewonnenen Ergebnisse der vorliegenden Arbeit scheinen die persönlichen Ansichten Orzeszkowas über die Spiegelung der Bauernfrage in der polnischen Literatur aufschlußreich zu sein. Die Dichterin hat diese Gedanken in einem Brief vom Jahre 1898 — d. h. aus neoromantischer Sicht — an die russische Zeitschrift „Russkaja Mysl" geäußert, als diese Zeitschrift nämlich behauptete, Orzeszkowa habe als erste in der polnischen Literatur Mitgefühl mit dem Schicksal der Bauern gezeigt.

Bei diesem Brief ist die Dichterin vom nationalen Standpunkt persönlich in einer etwas zwielichtigen Situation, die sie aber mit feinfühligem Takt und sicherer Würde ebenso meisterte wie in einer ähnlichen Lage, als sie von russischen Dichtern zu einer Mickiewicz-Gedenkfeier nach Petersburg eingeladen wurde. In diesem Fall korrespondiert sie mit der bedeutenden russischen Zeitschrift, die ihr hohe literarische, aber nicht ganz zutreffende Anerkennung zollt, im Tone freundlicher Sachlichkeit; als Patriotin und Angehörige eines unterdrückten, doch selbstbewußten Volkes nimmt sie die Gelegenheit wahr, um die polnische Literatur vor einer russischen Zeitschrift in möglichst helles Licht zu stellen. So gibt Orzeszkowa — persönlich bescheiden, aber mit nationalem Stolz — die ihr zugedachte ehrende Erwähnung an die lange Ahnenreihe von Dichtern ihres Volkes

weiter, deren Werke auch die Bauernfrage zum Thema hatten. Sie tut es wohl u. a. deshalb, weil sie sich und die polnische Literatur von der erdrückenden geistigen Größe ihres Zeitgenossen L. N. Tolstoj befreien will.

Bei Tolstojs weltweiter Berühmtheit standen alle Gedanken seiner Zeitgenossen, die irgendwelchen Ideen in den Werken des bewunderten Meisters glichen, in besonderer Weise Gedanken zur Bauernfrage, in Gefahr, als Entlehnungen von ihm angesehen zu werden. Daraus erklärt sich wohl auch der unvermittelte und heftige Protest der Dichterin gegen die Unterstellung, ihr Leitgedanke in der Erzählung Australczyk sei von Tolstoj entlehnt. Aus dieser Situation ist — abgesehen von der neoromantischen Sicht der Dichterin — vielleicht auch der entschuldigende und die polnischen Verhältnisse idealisierende Ton des folgenden Briefes zu erklären.

Orzeszkowa beginnt den Brief an die Redaktion der Zeitschrift mit folgenden Worten: „In dem für mich persönlich schmeichelhaften Artikel der ‚Russkaja Mysl'" ... finden sich Worte, wonach ich als erste in der polnischen Literatur begonnen haben soll, Mitgefühl mit dem Schicksal der Bauern zu haben, ... indem ich für sie gleiche Rechte auf ein glückliches Leben forderte. Aber so ist es nicht. Ich bin auf diesem Wege nicht nur nicht die erste, sondern bin lediglich eines der letzten Glieder einer sehr langen Kette, die mit ihrem Anfang um die Mitte des 16. Jahrhunderts beginnt, bis heute besteht und im Dichtergeschlecht ihre Verankerung hat ..."[1] Orzeszkowa zählt dann in ungenauer Reihenfolge die wichtigsten Vertreter dieser Literatur auf, beginnend mit Szymon Szymonovic (1558—1629), und kommt über Andrzej Modrzewski (1503—1572) auf die religiöse Sekte der Sozinianer, über die sie folgendes schreibt: „Eine religiöse Sekte, die unter der Bezeichnung des Sozinianismus in Polen über 100 Jahre bestand, von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, wagte sich in ihren gesellschaftlichen Forderungen bis zur Gleichstellung der Menschen in ihren Vermögensverhältnissen vor, und manche Schriftsteller, die aus dem Schoß dieser Sekte hervorgegangen sind, erinnern in ihren Grundsätzen an die radikalsten Theorien des Grafen Lev Tolstoj."[2]

[1] Orzeszkowa: List do „Russkiej Mysli", opublikowany w „Kraju" nr 14 z 4 IV 1898 r., S. 12—14. Zit. in: Listy. Bd. 1, Br. 45 an Piltz, Anm. 1, S. 368.
[2] Orzeszkowa: List do „Russkiej Mysli", a.a.O., S. 369.

Nach Karel Krejčí[3] führte diese Sekte verschiedene Bezeichnungen, nämlich „Arianer" nach Arius (ca. 270—336), weil sie die Wesensgleichheit Christi leugnete; „Antitrinitarier" nach dem für sie charakteristischen Glaubensdogma und „Sozinianer" nach ihren Gründern bzw. Organisatoren Lelius und Faustus Sozinus. Die Sekte war besonders unter dem Einfluß der Wiedertäufer des Thomas Münzer entstanden und hatte die Zentren ihrer Wirksamkeit in Raków bei Kielce in Kleinpolen und das andere in Litauen. Zu ihren Anhängern zählte vor allem der niedere Adel und der bürgerliche Mittelstand.

Markante Vertreter aus ihren Reihen waren u. a. der radikale Piotr von Goniądz (ca. 1515—ca. 1575), der die Auffassung vertrat, daß es dem Christen nicht erlaubt sei, Ämter zu bekleiden, besonders solche nicht, die „mit dem Schwert regieren". Er setzte sich außerdem für Beseitigung der Klassenunterschiede und für Vergesellschaftung des Besitzes ein. Sein Zeitgenosse, Grzegórz Paweł von Brzeziny (ca. 1526—1591) vertrat schon damals die Auffassung, daß es dem Christen nicht erlaubt sei, Leibeigene zu besitzen. Neben dieser radikalen Richtung von Raków stand die gemäßigte von Litauen. Beide Richtungen zu vereinigen bemühte sich Faustus Sozinus (1539—1604).

Diese Religionsgemeinschaft hatte von Anfang an viele Feinde; das fällt bei Polen umsomehr auf, als dieses Land im Gegensatz zum übrigen Europa des Reformationszeitalters Glaubenskämpfe kaum gekannt hat. Die Feindschaft gegen die Arianer ist vermutlich damit zu erklären, daß ihre radikalen Lehren den polnischen Adelsstaat in seinen Fundamenten zu erschüttern drohten. Als dann im Schwedischen Kriege (1655—1660) viele ihrer Anhänger auf die Seite des Feindes übergingen, wurde diese Sekte aus dem Lande gejagt und floh nach dem Westen. In Amsterdam kam schon im Jahre 1656 ein Sammelwerk arianischer Schriften unter dem Titel „Bibliotheca Fratrum Polonorum" heraus. (Fratres Poloni ist eine weitere Bezeichnung, welche die Sozinianer führten.) Das Buch hat über Spinoza und J. Locke großen Einfluß auf die europäische Philosophie ausgeübt.[4] So sind bei den polnischen Arianern tatsächlich schon Ideen lebendig, wie sie später L. N. Tolstoj vertreten hat.

Nach A. Brückner haben die Arianer die Unfreiheit des Bauern rund 300 Jahre vor der Bauernemanzipation abgelehnt, haben den Kampf mit der Waffe in der Hand verboten, lange bevor die großen

[3] K r e j č í: Geschichte der polnischen Literatur, S. 75 ff.
[4] Mała Encyklopedia Powszechna. Warszawa 1959, Stichwort: Arianie, S. 41.

Friedensligen aufkamen; sie haben den Gerichten den Gebrauch des Schwertes nicht zugebilligt, ehe überhaupt jemand an die Aufhebung körperlicher Strafen dachte; sie verkündeten die Lehre, dem Bösen nicht zu widerstehen, sondern es mit dem Guten zu bekämpfen. Sie stießen bei den Weisen dieser Welt auf dieselben Vorwürfe, auf Spott und Gleichgültigkeit, wie sie z. B. L. Tolstoj nach Jahrhunderten erwarten sollten.[5] Hohe Anerkennung zollt den Arianern auch J. Kleiner, wenn er schreibt: „Es gebührt ihnen ein besonderes Blatt in der Geschichte des europäischen Gedankens. Durch verstandesmäßige Kritik der Dogmen kamen sie den Rationalisten des Aufklärungszeitalters zuvor. In ihrer Ethik nahmen sie die im 19. Jahrhundert von Tolstoj verkündeten Ideen voraus, der es ablehnte, dem Bösen durch Böses Widerstand zu leisten. Überzeugt, daß die Grundeinstellung des Urchristentums, in dem die Idee der gesellschaftlichen Gerechtigkeit herrschte, verunstaltet worden sei, wollen sie ein gesellschaftliches System auf der Grundlage der Liebe des Evangeliums aufbauen . . .“[6]

Orzeszkowa erwähnt ferner in ihrer Aufzählung von Verfassern der Bauernliteratur u. a. Piotr Skarga (1536—1612) mit seinen Kazania Sejmowe, Krysztof Opaliński (1610—1656), ferner die Schriften der letzten polnischen Könige und die Literatur des polnischen Sejm zur Bauernfrage; hinzukommt die gleichzeitige Literatur von Hugo Kołłątaj (1750—1812), von St. Staszic (1755 bis 1826), der Pan Tadeusz, den Mickiewicz (1798—1855) mit einem Akt der Bauernbefreiung ausklingen läßt, Z. Krasińskis Psalmy und Przedświt und Schriften von J. Słowacki (1809 bis 1849). Schließlich folgt die Reihe der Dichter, die schon zu den Zeitgenossen Orzeszkowas zu zählen sind, nämlich J. I. Kraszewski (1812—1887) mit einer großen Anzahl von Erzählungen, H. Sienkiewicz (1846—1916), B. Prus (1845—1912) und M. Konopnicka (1842—1910).

Tatsächlich hat es im 19. Jahrhundert kaum einen polnischen Schriftsteller gegeben, der sich nicht irgendwie zu dieser brennenden gesellschaftlichen und bedeutenden literarischen Frage geäußert hat, wie z. B. Lück für den polnischen Roman nachweisen konnte.[7]

---

[5] A. Brückner: Różnowiercy polscy, S. 135.
[6] Kleiner: Zarys dziejów literatury polskiej. T. 1, S. 57.
[7] Lück: Die Bauern im polnischen Roman des 19. Jahrhunderts. Dissertation, Posen 1925.

Die Dichterin fragt sich, wie es möglich ist, daß bei diesem Reichtum an literarischen Gedanken die Bauernfrage in Wirklichkeit so im argen liegt. Sie sieht die Ursache in der politischen Lage Polens, besonders in seinen Teilungen; denn die Bauernfrage sei in anderen europäischen Ländern, wie etwa in Frankreich, Deutschland oder Österreich, bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts ebenso ungelöst gewesen wie in Polen. Orzeszkowa sagt wörtlich: „... Gesündigt haben wir in dieser Hinsicht, das ist wahr, aber nicht mehr und nicht weniger als andere europäische Völker, und der einzige Unterschied liegt darin, daß, während andere ihre Fehler in Ordnung gebracht haben, wir für die Fehler nur noch Buße tun konnten."[8] Die Dichterin sieht gerade in der durch die äußeren Umstände und Mächte erzwungenen Diskrepanz zwischen Wort und Tat — aus ihrer im Jahre 1898 wieder romantischen Geschichtskonzeption die Tragik des polnischen Volkes: „Und eben das ist der Gipfel der Tragik, die in unserem Schicksal beschlossen ist, daß nichts von dem, was in unseren Gedanken entsteht, sich zur lebendigen Tat formen kann."[9]

Sie ist offensichtlich überzeugt, daß es zwischen der Literatur und Geschichte ihres Volkes ohne Zwang von außen eine Diskrepanz gar nicht geben kann, weil das Volk die Quelle von beiden, d. h. der Literatur und der Geschichte ist. Sie sagt darum von der Literatur wörtlich: „Zum Glück ergießt sich die Literatur aus dem Herzen und Denken des Volkes, und was in ihr ist, muß auch im Volke sein."[10]

Orzeszkowa steht also in ihren Auffassungen über die polnische Geschichte und Literatur schon jenseits des Realismus — dessen Vorstellungen zu diesen Fragen weiter unten dargelegt werden sollen — wieder auf dem Boden der Romantik. Wie aus den Einzeluntersuchungen hervorgeht, erfolgte der Umbruch vom Realismus zur Neoromantik in dem Roman N a d N i e m n e m; er ist jedoch in den literaturtheoretischen Abhandlungen der Dichterin, wie noch zu zeigen sein wird, wesentlich früher festzustellen. Die eben zitierte Stelle deckt sich sinngemäß fast mit einem Ausspruch des zur Romantik gehörenden polnischen Kritikers Maurycy Mochnacki (1804—1834), der das Verhältnis der Literatur zum Volke folgendermaßen zeichnete: „... die Literatur ist ein Offenbarmachen der Gedanken des Volkes, ... in ihr fühlen wir gewissermaßen den eigenen Puls."[11]

[8] O r z e s z k o w a: List do „Russkiej Mysli", a.a.O. S. 371.
[9] Ebd.
[10] Ebd.
[11] M o c h n a c k i: O literaturze polskiej, S. 206.

Wie sich aus dem Brief ergibt, beurteilt Orzeszkowa die Bauernfrage in der polnischen Literatur aus romantischer Sicht. Sie weist auf die ruhmreiche literarische Vergangenheit des eigenen Volkes hin, die sogar Ideen eines Tolstoj vorweggenommen hat. Die Schuld an der Diskrepanz zwischen den großen Gedanken der Literatur und der argen Wirklichkeit der Bauernfrage gibt die Autorin den Teilungsmächten, die infolge ihres gewaltsamen Eingriffs eine Reform in Polen verhindert haben. Eine Mitschuld und Mitverantwortung im Sinne ihrer realistischen Werke gibt sie nicht zu, wohl auch aus Gründen des nationalen Ansehens, da ein solches Eingeständnis von der russischen Besatzungsmacht leicht zur Rechtfertigung ihrer Unterdrückungspolitik hätte verwendet werden können.

Die Rückkehr der Dichterin zur Romantik oder, anders ausgedrückt, ihr Weg zur Neoromantik und die Entwicklung der Bauernfrage von der empfindsam-romantischen Auffassung in der Erzählung Obrazek zur positivistisch-neoromantischen Vorstellung im Roman Nad Niemnem ist bestimmt von der Auseinandersetzung der Dichterin mit dem polnischen Positivismus, der alles beherrschenden Doktrin dieses Zeitabschnittes. Ein Versuch, dieser Auseinandersetzung an Hand theoretischer Schriften der Dichterin und der Hauptvertreter des polnischen Positivismus zu folgen, kann deshalb die vorliegende Untersuchung um wichtige ergänzende Erkenntnisse bereichern.

2. Der polnische Positivismus und seine Bedeutung für die untersuchten Werke

Die politische und geistige Lage Polens, die dem polnischen Positivismus vorausging, war verwickelt. Im Aufstand des Jahres 1830 hatte ein sehr bedeutender Teil der polnischen geistigen Führungsschicht das Land verlassen und vor allem in Paris für lange Zeit den wichtigsten Schwerpunkt des damaligen Polentums gebildet. Obwohl die polnische Emigration politisch und geistig zerrissen war, hielt vor allem die führende Partei der „Weißen" an der Romantik fest. Auf politischem Gebiet gab sie äußeren Ursachen die Schuld an den Teilungen Polens, namentlich der Machtgier der feindlichen und mächtigen Nachbarn, und versprach sich entsprechend eine Wiederherstellung des Staates von einem neuen Aufstand und der Intervention der westlichen Mächte, besonders Frankreichs. In der Literatur der

Emigration behauptete die Romantik das Feld länger, als es in Polen selbst der Fall war. Dort tauchten unter dem Druck der gegebenen Verhältnisse gegenromantische Strömungen bedeutend früher auf. Doch brachte erst der Aufstand des Jahres 1863 mit seinen Folgen den Durchbruch der neuen Ideen auf allen Gebieten und in ganz Polen, wenn dieser auch in jedem Teilungsgebiet auf jeweils besondere Art erfolgte.

Träger der neuen Ideen auf österreichischem Gebiet war vor allem die „Krakauer Historische Schule" mit dem Historiker J. Szujski (1835—83) an der Spitze. Er verwarf die romantische Geschichtskonzeption mit ihrem Messianismus und sah Ursache und Überwindung der Teilungen vor allem im polnischen Volke selbst. Wenn das Volk gefallen sei, dann sei es aus eigener Schuld gefallen; wenn es wiederauferstehen soll, dann werde dies nur durch eigene Arbeit, eigenen Verstand und eigenen Geist geschehen.[12] In dem von ihm, S. Tarnowski und S. Kózmian verfaßten politischen Pamphlet „Teka Stańczyka" (1869) machte er die romantische Politik, zumal ihre Sucht nach Aufständen lächerlich, indem er von einem „permanenten Aufstand" (nieprzerwalność powstania) sprach.

Beim Warschauer Positivismus lagen die Dinge in mancher Hinsicht anders. Das Bildungszentrum, aus dem die meisten seiner Kämpfer hervorgingen, war die sogenannte „Hauptschule" (Szkoła Główna) in Warschau. Sein Betätigungsfeld lag vor allem in den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen, die infolge der Bauernbefreiung revolutioniert waren und außerdem eines der wenigen Gebiete darstellten, auf denen in „organischer Arbeit" und „von den Grundlagen her" eine Wiederherstellung des polnischen Staates vorbereitet werden konnte. Die geistigen Grundlagen schuf sich der Warschauer Positivismus mit Hilfe der Schriften von Darwin, Buckle, Spencer, L. Büchner u. a. Deshalb wohl lehnten viele Vertreter des Warschauer Positivismus die Religion ab, während der Positivismus auf österreichischem Gebiet, wo die genannten Bücher verboten waren, die Religion bejahte. Die literarische Programmschrift des Warschauer Positivismus hieß „My i Wy" (Wir und Ihr). Sie ist im wesentlichen eine Kampfansage an die alte Generation, ohne ein eigenes neues Programm zu entfalten. Der Literarhistoriker Wojcie-

[12] Szujski: Kilka prawd z dziejów naszych ku rozważaniu w chwili obecnej. Kraków 1867. Zit. in: Wojciechowski Przewrót w umysłowości i literaturze polskiej po roku 1863. Lwów—Warszawa 1928, S. 16.

chowski sagt deshalb von der neuen Richtung, sie sei eine Wiederholung von Parolen der Aufklärung, die durch wissenschaftliche Forschung vertieft und unterbaut sind.[13]

Die Bestrebungen des Positivismus in Polen laufen in erster Linie auf die theoretische und praktische Gestaltung der polnischen Verhältnisse nach dem radikalen Umbruch des Jahres 1863 hinaus. Sie sind deshalb in ihrer Gesamtheit etwas wesentlich anderes als die von Comte vertretene gleichnamige Richtung der westeuropäischen Philosophie, die erst verhältnismäßig spät auf den polnischen Positivismus einen Einfluß auszuüben begann.

Der polnische Soziologe und Kulturhistoriker Bystroń umschreibt Voraussetzung und Wesen des polnischen Positivismus in Abgrenzung gegen den westlichen wie folgt: „Nach dem Jahre 1863 haben die Parolen der realen, organischen Arbeit breite Schichten der Intelligenz zum Studium der Naturwissenschaften gelenkt, die allein als positive Grundlage jeglichen Denkens und der Tat galten. Auf dieser Basis begann man über das gesellschaftliche Leben nachzudenken, die traurige Lage des Landes, die Knechtschaft, die immer deutlicher ihren Stempel aufprägte, der Stillstand auf vielen kulturellen und wirtschaftlichen Gebieten, der glühende Wille, die Verhältnisse zu ändern und auf positivem Wege ein gesellschaftliches Programm zu finden — bewogen die junge polnische Generation dazu, unsere bisherigen Verhältnisse hart zu beurteilen, die Aktionsprogramme gründlich zu revidieren und neue Wege der Entwicklung für das polnische Leben zu finden. Auf diese Weise bildet sich die gesellschaftliche Ideologie des polnischen Positivismus. Er hat einen anderen Charakter als der westeuropäische Positivismus und stützt sich mehr auf die gebräuchliche Bedeutung des Wortes als auf die Philosophie Comtes, mit dessen Prinzipien die polnischen Positivisten erst im Jahre 1868 durch einen Artikel des Priesters Franciszek Krupiński mit dem Titel ‚Die positive Schule' bekannt wurden."[14]

[13] Wojciechowski: Przewrót w umysłowości i literaturze polskiej po roku 1863. Lwów-Warszawa 1928, S. 82.

[14] Eine Nachprüfung des (ungenauen) Zitates ergab, daß der erste Teil bis zum Satz „ein gesellschaftliches Programm zu finden" von Bystroń stammt, und zwar a) J. St. Bystroń: Rozwój problemu socjologicznego w nauce polskiej. In: Wydawnictwo Akademii Umiejętności w Krakowie, Archiwum Komisyi do Badania Historyi Filozofii w Polsce, t. I, cz. II, S. 189—260, Zit. S. 190; b) Der Rest des Zitates scheint, mit Gedanken Bystroń vermischt, von Wroczyński selbst zu sein: R. Wroczyński: Pozytywizm Warszawski. Warszawa 1948, S. 136.

Puschkin setzt sich der politischen Position auf gesellschaftlich-gesetzgebendem Gebiet zwei Komponenten zusammen: negativ aus der Ablehnung der traditionellen bis dahin geltenden, vor allem romantischen Auffassung von Politik, Geschichte und Literatur, positiv aus dem planmäßig gesteuerten Aufbau einer neuen, vom Optimismus in den gegebenen Verhältnissen bestimmten Ordnung und einer entsprechenden Art von Literatur. Der Positivismus beginnt dann auf gesellschaftlichem Gebiet mit dem Prinzip der „organischen Arbeit" und der „Arbeit von den Grundlagen her"; in der Literatur lehnt er die zweckfreie Poesie, besonders die der Romantik, ab und fordert die tendenziöse Erzähldichtung der Realisten, unter dem er übrigens eine Hinwendung zu Fragen der Gesellschaft versteht.

Die Ursache für die Ablehnung der Romantik ist wohl vor allem darin zu suchen, daß die bewaffneten Aufstände gegen die Übermacht der Belagerungsarmee, die zu der endgültigen Katastrophe von 1863 geführt haben, immer wieder vom Geist der Romantik entfacht wurden, welcher in der romantischen Literatur seine stärkste Quelle hatte.

Die Romantik kann dabei, ebenso wie die vorausgegangene Zeit, versäumt eine praktische Lösung der Bauernfrage durchzuführen, so daß die Masse der Bauern bei den Befreiungskämpfen abseits stand. Denn da der Bauer sich sozial vom Adel grundsätzlich unterschied, empfand er die politische Knechtung nicht als seine Knechtschaft und den vorwiegend vom Adel getragenen politischen Befreiungskampf nicht als seinen Freiheitskampf.

In dem oben zitierten Brief an die „Russkaja Mysl" sieht zwar Orzymkowa — als romantisch denkende Adlige — in der politischen Knechtschaft das Hindernis für eine Lösung der Bauernfrage; tatsächlich sind aber sowohl die Teilungen von der Vernachlässigung dieser Frage mitverschuldet, ebenso wie die militärischen Niederlagen bei den Aufständen nicht allein mit der zahlenmäßigen und waffentechnischen Überlegenheit der Besatzungsheere erklärt werden können. Im Novemberaufstand wie auch im Januaraufstand ist die Vernachlässigung der Bauernfrage und die damit zusammenhängende verhältnismäßig schwache Beteiligung der Bauern als ein gewichtiger Grund für die Katastrophen anzusehen.

Die russische Regierung hat als Folge ihrer Niederlage im Krimkrieg (1853—56) die Bauernbefreiung für Rußland vorbereitet und

sie mit dem Manifest Alexanders II. vom 19. II. 1861 in die Wege geleitet, und zwar anders als in „europäischen" Teilen Rußlands, wo aus Initiative des Adels keine Landzuteilungen an die Bauern vorgesehen waren, wodurch sich der Widerstand des russischen Adels gegen die Landzuteilungen versteifte.[15] In Polen erhielt die Bauernbefreiung infolge des Aufstandes von 1863 ein eigenes Gepräge. Die Befreiung galt im Jahre 1861 zwar noch nicht für Polen, lenkte aber die Hoffnungen der polnischen Bauern auf den russischen Zaren und wandte sie so schon vor dem Beginn des Januaraufstandes von der nationalen Sache ab. Als dann beim Ausbruch des Aufstandes die polnische „Provisorische Volksregierung" ihr Manifest erließ, das die Rechtsgleichheit aller Polen proklamierte und die Bauern zu Eigentümern des von ihnen bebauten Herrenlandes erklärte, blieb die Proklamation ohne die erwartete durchschlagende Wirkung, einmal weil der Adel sie zu hintertreiben suchte, vor allem aber, weil die Bauern hofften, der Zar werde die Befreiung, die gerade in Rußland durchgeführt wurde, auch auf Polen ausdehnen, wenn nur die Bauern Rußland gegenüber loyal blieben.

Als später, im Jahre 1864 kurz vor der endgültigen Niederlage R. Traugutt, der letzte bedeutende Führer des Aufstandes, das Versprechen des Manifestes an die Bauern wiederholte, durchkreuzte die russische Regierung auch diesen Schritt, indem sie dem polnischen Bauern auf Kosten des polnischen Adels wesentlich günstigere Bodenzuteilungen in Aussicht stellte. So gewann sie fast alle Bauern, die den Hauptanteil der polnischen Bevölkerung bildeten — von 4,9 Mill. Einwohnern Kongreßpolens lebten damals 3,7 Mill. auf dem Lande, von denen die Masse Bauern waren[16] — letztlich für sich und konnte sie von der Aufstandsbewegung isolieren, die damit zum Scheitern verurteilt war.[17]

[15] H. von Rimscha: Geschichte Rußlands. Wiesbaden 1961, S. 450.

[16] V. Gitermann: Geschichte Rußlands. 3 Bde. Hamburg 1949, Bd. 3, S. 184.

[17] „Da in Polen auf den Adel keine Rücksicht genommen zu werden brauchte und gleichzeitig der Wunsch bestand, in den Bauern einen Rückhalt gegenüber dem Adel zu finden und auf diese Weise die nationale Solidarität der Polen sozial zu spalten, und da schließlich durch die Konfiskation der Güter der am Aufstand beteiligten Aristokraten reichlich Land vorhanden war, konnte der bäuerliche Grundbesitz in Polen auf Kosten des adligen erheblich vermehrt werden (etwa um 30%)" (Rimscha: a.a.O., S. 451).

Unter diesen Umständen war der Aufstand von Anfang an eine Verzweiflungstat weniger „romantischer" Enthusiasten. Bei seinem Ausbruch standen etwa 10 000 polnischen, sehr mangelhaft bewaffneten Insurgenten rund 200 000 Mann regulären russischen Militärs mit guter Bewaffnung gegenüber.[18] Dieses Verhältnis verschob sich zum Ende des Aufstandes zuungunsten der Insurgenten noch ganz wesentlich.

Die Niederlage war aus all den genannten Gründen vollständig. Viele Aufständische, unter ihnen Traugutt, wurden hingerichtet, Tausende nach Sibirien verbannt, mit ihnen Piotr Orzeszko, der Gemahl der Dichterin, zahlreiche Güter des polnischen Adels wurden konfisziert, darunter das Gut des Ehepaares Orzeszko, Schulen und Universitäten mußten geschlossen oder in russische umgewandelt werden; eine rein russische Verwaltung wurde eingeführt und eine harte Russifizierungspolitik eingeleitet.

Nach dieser totalen Katastrophe konnte niemand mehr an eine Wiederholung des Aufstandes denken. Aber selbst die Möglichkeiten eines friedlichen Wiederaufbaues waren aufs äußerste beschränkt. Diese wenigen verbliebenen Möglichkeiten jedoch entdeckt und genutzt zu haben, ist das Werk und Verdienst des vor allem von bedeutenden bürgerlichen Kräften getragenen polnischen Positivismus, der diese Aufgabe mit den Parolen der „Arbeit an den Grundlagen" (praca u podstaw) und der „organischen Arbeit" (praca organiczna) in Angriff nahm und bedeutende Teile des Volkes mit sich riß.

Das Jahr 1863 hatte nämlich auch eine gesellschaftliche Umschichtung zur Folge. Stellte bis dahin der Adel fast ausschließlich die führende Schicht, so trat im polnischen Positivismus das Bürgertum — vom entwurzelten Adel unterstützt — stärker in den Vordergrund, das vor allem in angestrengter, eigener Arbeit erst allmählich die materiellen und gesellschaftlichen Grundlagen für einen Wiederaufbau Polens zu schaffen sich bemühte, wobei ein gewisses Maß von Zusammenarbeit mit den Teilungsmächten nicht zu umgehen war.

Gostomski sagt in seiner Untersuchung „Arbeit an den Grundlagen bei E. Orzeszkowa" zu diesem Problem, die Aufrüttelung des Jahres 1863 habe das Bürgertum zu nationalem Leben erweckt und ihm infolge der vom Aufstand ausgelösten Reaktionen dann eine

[18] Gitermann: Geschichte Rußlands. Bd. 3, S. 185.

starke gesellschaftliche Position geschaffen. Solange man mit dem Schwert das Vaterland habe freikämpfen müssen, sei der Adel im vordersten Glied gestanden, sobald sich aber die unabweisbare Notwendigkeit gezeigt habe, das Vaterland mit Hilfe von Arbeit zu befreien, da habe das Bürgertum sich nach vorn gedrängt.[19]

Auch für den Bauern hatte der polnische Positivismus seine große Bedeutung. Ihm war infolge der Begleitumstände des Aufstandes die Befreiung gewissermaßen zugefallen, ohne daß er zielstrebig — in Kampf oder Arbeit — sich dafür hätte anstrengen müssen. Sowohl der Bauer als auch der Adel waren deshalb gleich wenig auf die Reform vorbereitet; der Bauer wegen seiner Unwissenheit und seiner gesellschaftlichen und politischen Unreife, der Adel wegen seiner Unfähigkeit, demokratisch zu denken und zu handeln, da er den so lange Zeit verachteten leibeigenen Bauern nicht als gleichberechtigten Mitbürger — der er plötzlich geworden war — achten wollte und oft nur schwer auf die bequemen Einkünfte aus der Fronarbeit der Bauern verzichten konnte.

Die Parolen der „organischen Arbeit" und der „Arbeit an den Grundlagen" bedeuteten deshalb auf dem Lande, daß für die äußere, von der Besatzungsmacht eingeführte Gleichheit gleichsam die Voraussetzungen nachgeholt werden sollten; d. h. die innere Angleichung von Adel und Bauer sollte dadurch vollzogen werden, daß der Bauer in seiner Bildungsstufe gehoben und fähig wurde, selbständig und rationell zu wirtschaften und somit ein vollwertiges Glied der Gesellschaft zu werden; für den Adel bedeuteten die Parolen, daß er den Tatbestand der Gleichheit in Gesinnung, Wort und Tat anerkenne. Auf diesem Wege sollten die Voraussetzungen zu dem „Leib" einer neuen Gesellschaft geschaffen werden.

Der Verfasser des Artikels „Arbeit an den Grundlagen", der führende Positivist A. Świętochowski, sagt von diesen Parolen, es gehe dabei um keine seltsame und utopische Form der Gesellschaft, sondern darum, daß die Gesellschaft sich eng und organisch zu einem einzigen Leib (jedno ciało) verbinde, dessen Glieder zwar verschieden seien, als Blutsverwandte aber einander behilflich sein sollten.[20] An einer anderen Stelle behauptet er, es gehe um die Idee der Gleichberechti-

[19] Gostomski: Praca u podstaw w powieściach E. Orzeszkowej. Kraków 1910, S. 6.
[20] Świętochowski: Praca u. podstaw. Przegląd Tygodniowy, Nr. 10, 1873. Zit. in: Wroczyński: Pozytywizm, S. 99.

gung aller Stände in der Würde des Bürgers (o ideę równouprawnienia wszystkich stanów w godności obywatelskiej).[21]

Probleme dieser Art sind z. B. in Tadeusz oder Benenati angeschnitten.

Unter dem Ausdruck „organische Arbeit" versteht derselbe Verfasser — allgemein in der Geschichte — den evolutionären Vorgang, mit dessen Hilfe sich eine niedere Gesellschaftsklasse in zielstrebigem Mühen allmählich auf die Höhe der herrschenden Klasse emporarbeitet und sich dieser Klasse unentbehrlich macht. So haben etwa Teile des „Dritten Standes" in Frankreich lange Zeit vor dem Ausbruch der Revolution sich einen Platz neben dem Adel erarbeitet, vor allem mit Hilfe von Wissen, das sie mit einem planvollen Streben verbanden; sie haben sich so für diesen Stand als nützlich und unentbehrlich und — faktisch — als mächtig erwiesen.

In den besonderen polnischen Verhältnissen beruhe die nationale „organische Arbeit" darauf, daß die Nation mit Sachkenntnis und mit geeigneten Mitteln alle ihre natürlichen Reserven zum allgemeinen Nutzen ausschöpfe. Das sei darum nichts anderes als eine rationelle Wirtschaft, die so betrieben werde, daß keine Handbreit Bodens brach liegen bleibe und auch nicht der kleinste Teil des Betriebskapitals und keine einzige intellektuelle Begabung ungenutzt verkomme. Denn all das zusammen bilde ja das Kapital der Nation, das ständig im Umlauf bleiben müsse, wenn es Zinsen tragen solle.[22] Diese Fragen behandelt Orzeszkowa in Nad Niemnem und Australczyk. Beide Parolen, die der „Arbeit an den Grundlagen" und die der „organischen Arbeit", sind einander also zugeordnet und begegnen sich darin, daß sie unter den gegebenen Verhältnissen — nach der Katastrophe von 1863 — es unternehmen, die Glieder eines sozial zerrissenen Volkskörpers zu einem „Leib" zu formen und so auf lange Sicht die Grundlagen zu einer neuen Staatlichkeit der drei politisch getrennten Teile Polens zu legen.

In ihrem politischen Ziel sind sich demnach Romantik und Positivismus letztlich einig, nur ihre Wege zu diesem Ziel sind verschieden. Der Positivismus will von den Grundlagen her mit Hilfe von

[21] Aussage von Świętochowski: Zit. in: Markiewicz: Pozytywizm a realizm krytyczny. In: Z literatury lat 1863—1918 (Polska Akademia Nauk, Instytut Badań Literackich). Wrocław 1957, t. 4, cz. I, S. 5—40, Zit. S. 9.

[22] Świętochowski: Praca organiczna. Niwa, Nr. 25 und Nr. 42, 1872. Zit. in: Wroczyński: Pozytywizm Warszawski, S. 103.

organischer Arbeit, den gegebenen Verhältnissen Rechnung tragend, allmählich zum Ziel fortschreiten; die Romantik aber stürmt, ohne die Fundamente zu beachten, enthusiastisch in Bereitschaft zu Kampf und Heldentod auf dieses Ziel zu. Diese Gegensätze werden in den untersuchten Werken auf engem Raum besonders in den beiden verschieden gebauten Teilen des Romans N a d N i e m n e m deutlich.

Świętochowski charakterisiert in scharfen Worten das Wesen dieser beiden politischen Richtungen, wenn er sagt: „Wir haben gelernt, großartig (wspaniale) unterzugehen, aber niemals konnten wir vernünftig leben ... Wenn das Heldentum des Todes zur Vollständigkeit der nationalen Tugenden notwendig ist, dann besitzen wir es schon; jetzt muß man sich um ein anderes (Heldentum) bemühen, das weniger poetisch, dafür aber nutzbringender ist — um das Heldentum eines verständigen Lebens."[23] Wie das Zitat deutlich macht, verwirft Świętochowski die politische Romantik nicht in Bausch und Bogen, er drängt sie nur, weil sie unzeitgemäß ist, zugunsten einer realistischen, den gegebenen Verhältnissen angepaßten politischen Konzeption zurück.

Vergleichbar liegen die Verhältnisse auch auf literarischem Gebiet. Die Positivisten haben die polnische Romantik keineswegs völlig verworfen, vielmehr für die großen romantischen Dichter eine hohe Verehrung gezeigt, wie es auch bei Orzeszkowa zu beobachten ist. Świętochowskis Angriff gilt vor allem den Romantikerepigonen, die er „Schmarotzer" der Gesellschaft nennt und denen er rät, ein Handwerk zu lernen, um sich der Gesellschaft auf diese Weise nützlich zu machen.[24]

Świętochowskis Kritik bleibt jedoch im wesentlichen negativ, wenigstens soweit es sich um die Literatur handelt. Ein positives Programm brachte auf diesem Gebiet erst der Literaturhistoriker und bedeutendste Literaturkritiker des Posititismus, Piotr Chmielowski (1848—1904). Wenn Świętochowski schon eine enge Verbindung von Poesie und Gesellschaft fordert, so verlangt Chmielowski, daß die Poesie sich als nützlich zu erweisen habe, weil sie sonst wertlos sei. Nützlichkeit oder Utilitarismus sei ein Grundgesetz, das für alle Dinge, also auch für die Poesie, Geltung habe. Deshalb sollten weder

[23] Ś w i ę t o c h o w s k i: Nasze drogi polityczne. Przegląd Tygodniowy 1876. Zit. in: W r o c z y ń s k i: Pozytywizm Warszawski, S. 154.
[24] Ś w i ę t o c h o w s k i: Pasożyty literackie. Przegląd Tygodniowy, Nr. 29, 1871. Zit. in: W r o c z y ń s k i: Pozytywizm Warszawski, S. 169 ff.

der Dichter noch die Dichtung in der Gesellschaft eine Sonderstellung für sich in Anspruch nehmen; vielmehr solle der Dichter Bürger sein wie alle, aber mehr als alle übrigen solle er die Gesellschaft, in der er lebe, kennen. In seiner Poesie habe die Tendenz vorzuherrschen, alle unbewußte Inspiration habe daraus zu verschwinden, da sie wohl gut sein mochte, als die Gesellschaft noch in der Wiege lag. Heute sei jedoch das Volk zur Selbsterkenntnis erwacht und weise die Inspiration als Lallen aus der Kinderzeit zurück. Chmielowski stellt die Poesie rigoros vor die Alternative: entweder Utilitarismus oder Tod. Er führt wörtlich aus: „Heute sagen wir uns: Entweder wird die Literatur Hand in Hand mit unseren teuersten Interessen materieller und geistiger Art gehen, oder sie bleibt zurück und singt Litaneien von ungestillter Trauer und gedankenloser Phantasterei. Im ersten Fall nehmen wir sie in unseren Kreis auf und werden sie *in gleicher Weise achten wie alle anderen nutzbringenden Produktionen,* im anderen Falle mag sie sterben, wir brauchen sie nicht."[25]

Vergleicht man diese kompromißlosen, rationalen Forderungen Chmielowskis an die Poesie mit entsprechenden, aus verschiedenen Zeitabschnitten stammenden Äußerungen Orzeszkowas zu derselben Frage, so wird eine wichtige Tatsache in der Entwicklung der dichterischen Eigenart Orzeszkowas deutlich. Wie Chmielowski lehnt die Dichterin zunächst in einem Artikel vom Jahre 1866 eine Sonderstellung für den Dichter innerhalb der Gesellschaft ab; sie bemerkt, der Dichter sei einerseits ein Produkt der Gesellschaft, die er andererseits zu führen habe. Die Denker haben bewiesen, so argumentiert sie, daß die Grundverfassung der Allgemeinheit (nastrój ogółu) den Schriftsteller schaffe; dieser aber gieße nur das in Formen und gebe dem Dauer und Gestalt, was in den Gefühlen und in den Bedürfnissen der Gesellschaft lebe ... Also nicht der Autor, so mächtig er auch sein mag, bilde die Allgemeinheit, sondern diese bilde den Autor, und er als ein Mächtiger (silny) helfe der Gesellschaft, die ihn geschaffen hat, sich zu erheben.[26]

In einem sprechenden Vergleich aus der Natur zeigt die Dichterin ihre völlig innerweltliche Auffassung vom Wechselspiel zwischen Autor und Gesellschaft: „Jedes Talent wächst inmitten der Gesell-

[25] Chmielowski, P.: Utylitaryzm w literaturze. Niwa 1872, Nr. 18. In Chmielowski: Pisma krytycznoliterackie, S. 78 f.
[26] Orzeszkowa: Kilka uwag nad powieścią. Gazeta Polska, NRr. 285, 286 i 288, 1866. Zit. in: Pisma krytyczne, S. 23 f.

schaft hoch wie die Ähre auf einer Erdscholle; die Erde ist ihm Mutter, aus ihren inneren, lebenspendenden Säften nimmt es ihr Dasein. Aber damit die Erde neu und reicher gebäre, gibt die Ähre der Erde den Samen zurück, welcher aus deren eigenen Elementen geformt ist, und aus der Saat der Ähre sprießen neue Halme."[27]

Gemessen am Dreistadiengesetz Comtes ist diese Aussage ausschließlich positiv und enthält weder Metaphysisches noch auch Theologisches.

Der Übergang von der Romantik zum Positivismus und dem entsprechenden literarischen Stil, dem Realismus, bekundete sich auch als eine Verlagerung innerhalb der literarischen Gattungen, und zwar von der Gattung der Lyrik, die von der Romantik bevorzugt wurde, auf die Gattung der Epik, besonders in ihren Formen der Erzählung und des Romans, die den positivistischen Anschauungen von der Literatur entgegenkommen und auch innerhalb der untersuchten Werke vorherrschen.

Szweykowski (geb. 1894), ein polnischer Literaturhistoriker und Kenner des polnischen Positivismus, erklärt diesen Sachverhalt damit, daß Erzählung und Roman mit dem gesellschaftlichen Leben auf eine ganz enge Weise verknüpft seien. Der historische Roman habe sich zwar auch in der Romantik entwickeln können, da sie stark der Vergangenheit zugewandt gewesen sei, die Erzählung sei jedoch aus Mangel an Interesse für gesellschaftliche Fragen schwach geblieben und erst nach 1863 aufgeblüht, als gesellschaftliche Fragen in den Vordergrund traten und man von ihrer Klärung eine Lösung der nationalen Frage abhängig machte.[28]

Aus dieser grundsätzlichen Ablehnung aller zweckfreien Poesie entstanden offensichtlich die geharnischten Artikel gegen die Lyrik der nachromantischen Dichterepigonen, weil diese in ihren Gedichten von weißen und roten Rosen schwärmten, die gesellschaftliche Wirklichkeit aber nicht wahrnahmen.

Mit der Sonderstellung, welche die epischen Formen der Erzählung und des Romans im polnischen Positivismus einnehmen, hängt auch der Begriff der Tendenz im engsten Sinne zusammen, wie der Posi-

[27] Orzeszkowa: ebd. S. 24.
[28] Szweykowski: Rozwój powieści w okresie pozytywizmu. (Polska Akademja Umiejętności, Dzieje literatury pięknej w Polsce, cz. II), Kraków 1935, S. 609.

tivismus sie versteht, insofern als die Positivisten in der so verstandenen Tendenz geradezu ein Wesensmerkmal dieser epischen Formen sahen.

F. Bogacki, ein positivistischer Literaturkritiker dieser Zeit, umreißt in einem Artikel vom Jahre 1871 das Wesen der Tendenz folgendermaßen: Es könne keine Erzählung (powieść, in der Doppelbedeutung von Erzählung und Roman) ohne Tendenz geben, da diese in der Wirklichkeit selbst liege. Die Tendenz sei nur unsere Schlußfolgerung, nachdem wir die Erzählung durchgelesen haben. Beim Autor sei sie dagewesen, bevor er zu schreiben begonnen habe. Sie sei in der Erzählung der vorherrschende Gedanke, der Inhalt, der die Erzählung belebe. Einen solchen Gedanken könne der Autor auch in der Form einer Abhandlung, einer Broschüre, eines Pamphlets, einer Studie ... abfassen. *Wolle er aber diese isolierte Idee beleben, so verleihe er ihr einen poetischen Leib.*[29] Danach ist die Erzählung eine Idee, die der Autor *mit dem Mittel der Poesie* belebt, offenbar deshalb, um sie für den Leser anziehender zu machen, wie es Orzeszkowa selbst im Australczyk versucht hat.

Ein weiterer Artikel Orzeszkowas, der aus dem Jahre 1873 stammt, also fast gleichzeitig mit dem programmatischen Artikel von Chmielowski geschrieben wurde, zeigt, daß die Dichterin ihre eigenen poetischen Wege geht, weil sie schon zu dieser Zeit, wenigstens in der Theorie, romantische Ideen wieder aufnimmt. Außerdem scheint dieser Artikel auch Schlüsse auf die besondere Art des Realismus bei der Dichterin zuzulassen.

Die heutige Poesie, so schreibt sie, bestehe nur aus Banalitäten, die in schöne Worte gekleidet seien. Ihre Thematik sei das verdorbene 19. Jahrhundert mit seinem fetten Bankier, der käuflichen Frau, der treulosen Geliebten und einer prosaischen Industrie. Die Poesie sehe so an der Wirklichkeit vorbei; denn was solle mit den unterdrückten, kämpfenden Massen, mit den Gefühlen, was mit den ungewissen Schicksalen der Millionen von Individuen geschehen? Und was mit den Idealen der Tugend, der Gerechtigkeit, der Schönheit, der Liebe, der Verträglichkeit, der Brüderlichkeit, der Vergebung, die über der Menschheit leuchten? Und was sollen die Abgründe der Versuchung, des Unrechts, der Übertretung, des Verbrechens, des Grams, der Buße,

[29] Bogacki: Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa. Zit. in: Wóycicki: Walka na parnasie, ebd. S. 108.

die sich vor ihren Füßen öffnen? Von alledem wisse die Poesie nichts, denn nichts von alledem liebe sie. Deshalb fordert Orzeszkowa den Dichter auf, doch nicht wie mondsüchtig durch die Welt zu gehen, sondern die Augen für die Wirklichkeit aufzutun ...

„... denn dann wirst du Kreuze erblicken, nach denen du fragst, Kreuze der Verwaistheit und des Unheils, des Unrechts, der Verzweiflung, der Resignation, des Herzeleids, der Verstandeszweifel und der Gewissensbisse; du wirst diese Kreuze erblicken, und weil *eine schöpferische Hand den Funken des Talents in deiner Brust entzündet hat*, wirst du uns von diesen Kreuzen etwas Großes und Schönes zu singen anfangen ..."[30]

Orzeszkowa fährt anschließend fort, die Voraussetzung dafür, daß die neuzeitlichen Dichter aus dem Teufelskreis ihrer unrealen und banalen Dichtung herausfinden, sei, daß sie sich in ihrem Herzen und mit ihren Gedanken mit der modernen Menschheit verbunden, die sie zuerst lieben müssen, um sie erkennen zu können (aby ją poznali naprzód, pokochali potem — 114).

Obwohl diese Abhandlung Orzeszkowas oft zitiert wird, um die Dichterin als typische Positivistin hinzustellen, scheint aus den obigen vergleichenden Zitaten doch hervorzugehen, daß die Auffassung der Dichterin von der Poesie zu dieser Zeit nicht mehr unvermischt positivistisch ist. Sie spricht z. B. vom „Funken des Talents", den „eine schöpferische Hand" (von außen — v. V.) „in der Brust des Dichters entzündet hat", offenbar im bewußten Gegensatz zum weltimmanenten Wechselbezug, in dem Orzeszkowa den Dichter in seinem Verhältnis zur Gesellschaft nach dem Artikel vom Jahre 1866 sieht. Sie spricht ferner im Zusammenhang mit dem Wissen von der Liebe und meint offensichtlich die Liebe zur Sache, die ein tieferes Erkennen ermöglicht. Zwar ist in diesem Artikel von „Massen" die Rede, aber die angeführten Themen betreffen stets den Einzelmenschen. Der Dichter solle sich der Wirklichkeit des (polnischen) Volkes zuwenden, die Orzeszkowa in den Schicksalsschlägen der Millionen von Individuen mit ihren persönlichen „Kreuzen" sieht.

Zieht man zum Vergleich den schon zitierten, fast gleichzeitigen Artikel von Chmielowski „Über den Utilitarismus in der Literatur" wieder heran, so wird die besondere Auffassung, die Orzeszkowa

[30] Orzeszkowa: Listy o literaturze. Niwa, NRr. 43, 44, 46, 48, 1873. Zit. in: Pisma krytyczne, S. 114.

vom Realismus hat, noch deutlicher. Chmielowski sagt dort, der Dichter, der sich in sein Ich verkapsele und um die Dinge der Gesellschaft nicht kümmere, werde zum Scharlatan (bufon) oder Tölpel. Chmielowski fährt wörtlich fort: „Das ständige Rufen nach Utilitarismus im Leben und im Schrifttum reißt die Menschen aus der Scharlatanerie und Tölpelhaftigkeit heraus und führt sie zu Zielen, die nicht von privater (jednostkowy), sondern allgemeiner Bedeutung sind. Unmöglich ist es, hier auch nur von dem Vorwurf zu sprechen, den rückständige Idealisten denen machen, die jene Lehre (des Utilitarismus — v. V.) verbreiten, als wenn sie (die Verbreiter — v. V.) die Menschheit ihrer Ideale beraubten und die Kunst erniedrigten, indem sie ihr als Grundlage den gewöhnlichen (poziomy) Realismus geben. Was kann denn ein größeres und prachtvolleres Ideal darstellen als die *Verwirklichung des Wohls der Gesellschaft?* ... Jeder muß zugeben, daß in einem solchen Streben *die höchste Erhebung der Kunst* beruht und nicht ihr Fall ...[31]

Die einzige „res" in Chmielowskis Realismus ist danach die abstrakte Gesellschaft mit ihren Problemen. Andere Dinge, wie z. B. „private" (jednostkowy) Ziele des Menschen, existieren für ihn nicht. Orzeszkowa aber sieht und beschreibt vor allem diese „privaten Kreuze" der Millionen von Individuen, aus denen sich nach ihrer Auffassung die Gesellschaft konkret zusammensetzt. Diese Auffassung sieht und hebt später auch Chmielowski anerkennend hervor, wie aus den oben zitierten Artikeln ersichtlich ist, die rund 20 Jahre später erschienen sind, und findet in seinem objektiven Urteil über die Dichterin, besonders aber in der positiven Kritik z. B. des Cham, ihren Ausdruck.

Unter den besprochenen Werken der Dichterin könnte vor dem Urteil Chmielowskis (vom Jahre 1872) nur die Tendenzerzählung Australczyk bestehen, da sie ausdrücklich ein akutes Problem der Gesellschaft behandelt, alle anderen Werke wären aber als „Scharlatanerie" größeren oder geringeren Ausmaßes abzutun.

In demselben Artikel entwirft Orzeszkowa ein Bild vom Dichter, das schon überwiegend Elemente der Romantik aufweist, wenn auch die Werte des Positivismus noch deutlich hervortreten. Sie sagt: „... Ein wahrer Dichter ... ist der leibliche, wenn auch älteste Bruder der Menschheit, ihr stolzer Meister und zugleich ihr beschei-

[31] Chmielowski: Utylitarizm w literaturze, S. 78.

dener Schüler, ihr inspirierter Seher und zugleich lieber Gefährte und nachsichtiger Freund, ihr Erzieher und zugleich Zögling, und Zögling sogar, bevor er Erzieher wurde; das ist mit einem Wort nach einem großartigen Ausdruck von Byron, mit dem er einen seiner Dichterfreunde charakterisiert hat, cor cordium, Herz der Herzen."[32] Diese Charakteristik, die noch einmal den „Ort" und das Wesen des Dichters zu umreißen sucht, hat das für die Auffassung des Positivismus wesenhafte Verhältnis wechselseitiger Abhängigkeit zwischen Dichter und Gesellschaft beibehalten. Während es aber im Artikel von 1866 in einem fast zwangsläufigen Verhältnis naturhafter Bedingtheit (Ähre — Scholle) veranschaulicht wird, stellt Orzeszkowa den Dichter hier in Bildern aus dem Bereich der Familie als „Herz der Herzen", d. h. als Mittelpunkt der Menschheit dar. Sie verwendet außerdem den in der Romantik gebräuchlichen Ausdruck „inspirierter Seher" (natchniony wieszcz) — ein Wort, das der Positivismus scharf abgelehnt hat. Vor allem aber beruft die Dichterin sich auf Byron, den Romantiker in Wort und Tat, und wendet dessen Charakterisierung seines Dichterfreundes auf den Dichter schlechthin an.

Nach diesen Ausführungen steht Orzeszkowa in ihren literaturtheoretischen Anschauungen viel früher auf dem Boden der Neoromantik, als es innerhalb der hier untersuchten Werke zum Ausdruck gekommen ist; z. T. liegt das wohl auch daran, daß sie nach ihrem eigenen Geständnis persönlich oft große Abneigung gegen den Realismus hatte. Wie sie in einem Brief vom Jahre 1888 schreibt, flüchtete sie sich gern aus der realistischen Beschreibung des grauen Alltags zu romantischen und historischen Themen. „Die Leute nennen mich eine Realistin, und in der Tat bin ich das in gewissem Grade. Aber zeitweise ekelt mich der graue Alltag, den ich doch in der Regel (immer) schildere, so quälend an, daß ich mit Gier (gwaltem) nach etwas Nichtalltäglichem lechze, was den Leuten wenig bekannt ist, das mit Feuerschwingen hoch hinauffliegt, das mit der Glocke des Heldentums dröhnt und mit dem Stichel der Phantasie die Schönheit der Formen herausarbeitet ... Aus einem solchen Bedürfnis oder solcher Schrullenhaftigkeit meiner Seele entstanden meine klassischen Erzählungen und Bilder."[33]

[32] Orzeszkowa: Listy o literaturze, S. 114.
[33] Orzeszkowa: Listy. Bd. 4, Br. 20 an Ostoja, Anm. S. 284.

Die Zeitspanne, in welcher der polnische Positivismus in seiner Hochform unangefochten herrschte, dauerte demnach, besonders im Wirken der Dichterin — verglichen mit der Zeitspanne der Romantik und Neoromantik — nur kurze Zeit. Auch seine Wirkung war, gemessen an seinem Ausschließlichkeitsanspruch, nur bescheiden.

Drogoszewski (1863—1943), ein polnischer Literaturkritiker, der mit Orzeszkowa befreundet war, urteilt rückblickend über den polnischen Positivismus und seine Bedeutung wie folgt: „Er war so stolz auf die Vorstellung, daß er ausschließlich die Wahrheit besitze; doch gewann er weder eine so unbedingte noch auch eine so dauerhafte Herrschaft über die Gemüter wie einst die Romantik. Es öffneten sich nämlich bald neue Perspektiven, die das anfangs formulierte Programm der ‚organischen Arbeit' nicht erfassen konnte."[34] Drogoszewski führt weiter aus, daß dieses Programm des Positivismus nach seiner ökonomischen Seite zu individualistisch gewesen sei, und zitiert als Beleg das Wort Supińskis (1804—1893), eines bedeutenden Nationalökonomen aus der Zeit des Positivismus, der jedem Individuum empfahl, mittels „unermüdlicher Arbeit und religiöser Sparsamkeit" Kapital zu gewinnen, denn Wohlstand und Wohlergehen des Individuums bedeute Glück und Macht des ganzen Volkes.[35] Doch gerade diese Parole der individuellen Bereicherung um jeden Preis und deren zerstörende Wirkung auf die Gemeinschaft wurde einer der wichtigsten Gründe dafür, daß die Vorherrschaft des Positivismus nur von kurzer Dauer war. Im Werk der Dichterin zeigt sich dieser individuelle Erwerbstrieb in zweifacher Form, nämlich als Kapitalismus in Reinform und als Bereicherung zum Zweck eines luxuriösen Lebens.

Der ursprüngliche Kapitalist, wie ihn auch Supiński noch zu sehen scheint, lebt aus religiösen Gründen persönlich bescheiden, erzielt aus dieser Haltung seine Gewinne, um seinen Betrieb zu vervollkomm-

[34] Drogoszewski: Pozytywizm Polski. Lwów 1931, S. 59.

[35] Drogoszewski: ebd. S. 59f. — Im Zusammenhang lautet der ganze Text wie folgt: Auf die Frage, wie Polen wieder zu einem nationalen Leben gelangen könne, antwortet Słupiński, auf dieselbe Art, mit der Polen von seinen Nachbarn in die Luft gesprengt werde (wysadzać w powietrze), nämlich „... mit Hilfe von Wissenschaft, unermüdlicher Arbeit und religiöser Sparsamkeit (nauką, pracą niezmordowaną i religijną oszczędnością). Denn „... Erfolg (powodzenie) und gesellschaftliche Stellung der einzelnen (pojedynczych) bedeutet Wohlstand und Macht des Volkes (to pomyślność, i potęga narodu)". Zit. in: R. Wroczyński: Programy oświatowe poytywizmu w Polsce na tle społecznym i gospodarczym. Łódź—Warszawa 1949, S. 30).

nen, damit dieser mehr Gewinne abwerfe, die wieder im Betrieb angelegt werden usw. Diese Form stellt die Dichterin — schon auf negative Weise — z. B. in der Erzählung Argonauci (Die Argonauten — 1892) dar, in welcher der Held über seinem maßlosen Gewinnstreben zuerst seine Frau und seine Kinder verliert und schließlich aus Verzweiflung seinem sinnlos gewordenen Leben ein Ende macht.

Aufs Land übertragen und in beiden Gestalten dargestellt, nämlich als Bodengier und in der Form des individuellen Erwerbsstrebens zum Zweck eines luxuriösen Lebens, schildert die Dichterin das maßlose Gewinnstreben in den untersuchten Werken mehrfach. Offensichtlich hält sie dieses Streben für ein Grundübel der Zeit, das wie eine Epidemie auch das Dorf befallen hat. So beherrscht beiderlei Erwerbsgier die Menschen in der Erzählung Nizin y, die deshalb skrupellos die naive Krystyna zugrunde richten. In Dziurdziowie sind Besitzneid und Erwerbsgier mit schuld an dem Totschlag der „Hexe". Besitzgier und materielle Sicherheit ist die Hauptwurzel des Unheils in Bene nati, in das die Heldin sich selbst bringt. Erwerbsgier ist insbesondere das Thema des Tendenzwerkes Australczyk mit der besonderen Note, daß dieses Übel hier — im Gegensatz zur Auffassung Supińskis — ausdrücklich als Gefahr für den Bestand der Nation dargestellt wird.

Daraus wird ersichtlich, daß die Periode des polnischen Positivismus trotz ihrer Kürze für das Land auf allen Gebieten eine große Bedeutung hatte, weil in ihr die Folgen der vom Geist der politischen Romantik heraufbeschworenen Katastrophe des Jahres 1863 weithin überwunden wurden; je mehr der Positivismus aber selbst erstarkte und auch seine Fehler entfaltete, hat er die Gegenkräfte der Romantik, die tief im Volk und auch in der Dichterin schlummerten, wieder geweckt. Die Romantik aber löste, um die Ideen des Positivismus bereichert, diesen auf vielen Gebieten als Neoromantik wieder ab. Was die Bauernfrage angeht, so holte sie der Positivismus aus den Höhen ideeller oder literarischer Gedankenflüge auf die Ebene der Wirklichkeit zur Realisierung einer notwendigen Reform, die aber von den genannten Begleitübeln des Positivismus aufgehalten wurde.

In den untersuchten Werken wandte sich Orzeszkowa von der literarischen Nobilitierung der Bauern im Erstlingswerk zur realistischen Schilderung des Bäuerlichen in der Periode des Positivismus

und gelangte in ihrem Roman Nad Niemnem zur Neoromantik, in der die Dichterin die Bauernfrage unter dem Gesichtspunkt der nationalen Frage wesentlich als ein Herabsteigen der höheren Stände zu den Bauern verstand. In allen diesen Stilperioden blieb im Werk der Dichterin das nationale Anliegen im Mittelpunkt ihres Schaffens.

3. Die nationale Frage und das Werk der Dichterin

Nach ihren eigenen Worten verdankt Orzeszkowa in besonderer Weise der Erschütterung des nationalen Aufstandes vom Jahre 1863 die Tatsache, daß ihr dichterischer Genius erwacht und lebendig geblieben ist. So schreibt sie in einem Brief an den Historiker M. Dubiecki (1838—1926), der selbst am Aufstand teilgenommen hat und dabei der Vertraute des letzten bedeutenden Aufstandsführers Traugutt war: „Voller Ehrerbietung bin ich für die Kämpfer und Helden dieser unserer großen nationalen Tragödie, die der Kampf des Jahres 1863 darstellte ... Dieser Moment hat auf meine ganze Zukunft einen entscheidenden Einfluß ausgeübt. Von ihm fiel auf meine Seele ein Ernst und eine nie mehr ganz vergehende Trauer, die mich für immer von der Welt des Glanzes, des Vergnügens und der leeren Belustigungen entfernt hat. Dieser Moment hat in mir den Wunsch geweckt, dem Vaterland nach dem Ausmaß meiner Kräfte und der Veranlagung meiner Fähigkeiten zu dienen ... Es kamen dann in sehr langer Reihe *verschiedene dichterische Einfälle*, aber nicht ein einziger war unter ihnen, der nicht *wie aus einer Urquelle dem Gedanken an das Vaterland entsprungen* wäre. Das alles hat mit mir und in mir das Jahr 1863 bewirkt. Wäre nicht sein Hammer und sein Meißel, mein Schicksal wäre ganz sicher ein anderes, und *wahrscheinlich wäre ich nicht Dichterin* geworden."[36] Diese Worte bestätigen die schon aus der Untersuchung der Einzelwerke erschlossene zentrale Bedeutung des nationalen Gedankens für das Werk und die Person der Dichterin.

Man muß sich dabei noch vergegenwärtigen, daß das polnische Volk nicht zu den zahlreichen Nationalitäten gehört, die erst durch die Romantik zu nationalem Selbstbewußtsein erwacht sind, sondern eine Nation darstellt, deren Historie seit der Annahme des Glaubens (966) zugleich mit der Geschichte der bedeutenden abendländischen

[36] Orzeszkowa: Listy, opracował L. B. Świderski. Bd. 2, Teil 2, Br. 2 an Dubiecki, S. 246 f.

Nationen besteht. Ihre große politische Leistung, für die offenbar aus zeitgeschichtlichen Gründen erst allmählich das Verständnis aufkommt, ist das soziologisch auf dem Fundament der Adelsschicht aufgebaute Jagellonenreich, das von seiner Begründung im Jahre 1386 bis zu den Teilungen Polens — die letzte erfolgte 1795 — Bestand hatte. Sogar in der Zeit seiner größten Ausdehnung unter Kazimir IV. (1447—92) hat es den gesamten ostmitteleuropäischen Raum mit seinen zahlreichen Völkerschaften, Sprachen und religiösen Bekenntnissen auf dieser Basis zu einigen verstanden.

Zu einem Zeitpunkt, als andere Nationen dank den Ideen der Französischen Revolution und der Romantik zu Selbstbewußtsein und politischem Leben erwachten, mußte das polnische Volk aus eigener Schuld — bei der die Bauernfrage keine geringe Rolle spielt — und nach dem Willen der Nachbarn von der politischen Bühne abtreten. Dafür erreichte die polnische Literatur in der Romantik einen ihrer Gipfelpunkte und gab dem politisch liquidierten und dreigeteilten Volk eine geistige Heimat, in der es seine politische Unfreiheit überleben konnte.

Die Literatur eines unterworfenen Volkes existiert aber unter Ausnahmebedingungen, besonders dann, wenn sie wie die polnische — soweit sie nicht Exilliteratur war — den nationalen Gedanken unter den Augen der Besatzungsmacht bewußt lebendig erhalten will. Sie muß dem unterdrückten nationalen Gedanken in ihrem Werk ein Gewand geben, das dem Feind unverdächtig erscheint, vom Freund sofort erkannt wird, ohne dabei an künstlerischem Wert einzubüßen. Unter solchen Umständen kann eine Verständigung über nationale Belange zwischen Dichter und Leser nur in einer Sprache mit doppeltem Boden vor sich gehen, d. h. einer Sprache, die neben dem Wortverstand, der einen (politisch) unverdächtigen Sinn in künstlerischer Form ergeben muß, noch eine darunterliegende zweite Bedeutungsschicht hat, die nur den anspricht, der sie verstehen soll. Die Dichterin charakterisiert diese verschlüsselte Sprache mit folgenden Worten: „Die Autoren und das Publikum haben gelernt, sich hier wie Gefangene mit Hilfe einer vereinbarten Anzahl von Klopfzeichen zu verständigen oder wie Diplomaten mittels eines verabredeten Schlüssels . . .“[37]

[37] Orzeszkowa: List do szwedzkiej tłumaczki Ellen Wester (Tygodnik Ilustrowany 1937, Nr. 13, S. 253, A. 4), zit. in: Achremowiczowa: a.a.O., S. 11.

Ein Werk mit doppeltem Boden ist z. B. das erste Buch des Romans Nad Niemnem, aus dem jeder polnische Leser mit seinem durch jahrzehntelanges Leben in der Unfreiheit geschärften Gespür herauslesen konnte, was die Dichterin nur ihm zu sagen hatte; die Tendenz im zweiten und dritten Buch machte jedoch die Aussagen in einer für diese Leser unnötigen Weise deutlich, so daß sogar die Zensur „mitlesen" konnte und auch tatsächlich eingriff.

In diesem Zusammenhang ist die Frage wichtig, welches Verhältnis die Dichterin zur russischen Literatur, der Literatur der Feindmacht, hatte. Wie M. Jakóbiec in seiner Untersuchung über die „Russische Literatur unter den Polen im Zeitraum des Positivismus"[38] behauptet, war diese Literatur unter den polnischen Schriftstellern, besonders Kongreßpolens, durchaus bekannt, da die russische Sprache in diesem Teile Polens sogar in den Volksschulen als Pflichtfach gelehrt wurde; doch haben aus politischen Gründen die wenigsten Positivisten zugeben wollen, daß sie die Sprache und die Literatur kannten. So hat nach Jakóbiec auch Orzeszkowa die Werke von Turgenev, Gončarov, L. Tolstoj und Saltykov-Ščedrin gut gekannt.

In dem schon zitierten Brief an Saltykov schreibt Orzeszkowa tatsächlich, sie kenne die russische Sprache hinreichend (dostatecznie), um die russische Literatur lesen zu können; für die Werke des Dichters, die sie fast alle gelesen habe, hege sie eine lebhafte Bewunderung (żywe uwielbienie).[39] Wenn auch die Dichterin einen Einfluß Tolstojs auf die Thematik des Werkes Australczyk entschieden bestritten hat, war doch ihre Verehrung für den großen Russen aufrichtig. Der kurze Beitrag, den sie zu einer Ehrung Tolstojs anläßlich seines 80. Geburtstages im Jahre 1908 beisteuerte, zeugt von einer guten Kenntnis seiner Werke. Sie sagt z. B., der große Künstler und Denker Tolstoj wachse als Apostel der Liebe über die ganze Welt der Kunst und des Gedankens hinaus.[40]

Andererseits waren auch die Werke der Dichterin in Rußland sehr beliebt. Wie E. Z. Cybenko in einem Aufsatz behauptet, gehörte Orzeszkowa zu ihrer Zeit neben Mickiewicz und Sienkiewicz zu den beliebtesten polnischen Schriftstellern in Rußland. Noch zu

[38] M. Jakóbiec: Literatura rosyjska wśród Polaków w okresie pozytywizmu. In: Pozytywizm, S. 295—374.
[39] Puškarevič: Ein Brief von E. Orzeszkowa an Saltykov-Ščedrin. Ebd. S. 435.
[40] Orzeszkowa o Tołstoju. Tygodnik Mód i Powieści Nr. 40, 3-X-1908. Zit. in: Pisma krytyczne S. 490 f.

ihren Lebzeiten seien ihre Werke viermal in Rußland aufgelegt worden und bis zum Jahre 1917 seien sie in 147 Teilauflagen erschienen. Darunter haben einige der hier untersuchten Werke die höchsten Auflagen erreicht, nämlich Cham —12, Dziurdziowie —11, Nad Niemnem — 9, Niziny — 8.[41]

In einem Brief vom Jahre 1896 drückte die Dichterin Freude über ihre Erfolge in Rußland aus und fügte hinzu, daß sie dort wenigstens zehnmal mehr beliebt und gelesen sei als in ihrem Heimatland Polen.[42] So ist über die politischen Gegensätze zwischen Polen und Rußland hinweg mittels der Literaturen eine Brücke von Volk zu Volk erhalten geblieben.

Der Dichterin gilt aber ihre Beliebtheit in Rußland nicht allzu viel, solange sie ihr eigenes Volk von der russischen Regierung geknebelt weiß. Deshalb lehnt Orzeszkowa, als russische Dichter sie zu der Gedenkfeier des 100. Geburtstages von Adam Mickiewicz im Jahre 1899 nach Petersburg bitten, die Einladung mit Würde und Takt ab. Sie nimmt aber die Gelegenheit wahr, um den Gastgebern tiefe Worte über die Verantwortung des Dichteramtes im eigenen Volk und über seine große Aufgabe im Zusammenleben der Völker zu sagen. Dichter seien zwar nicht Gesetzgeber ihres Volkes, aber sie seien seine Lehrer und die Führer seines Geistes. Sie zitiert das Wort V. Hugos: „Gesetzgeber schaffen die Gesetze, aber wir (die Dichter — v. V.) erschaffen die Gesetzgeber." Orzeszkowa fährt mit eigenen Worten fort: „Sie (die Dichter — v. V.) sind nicht die Retter der Welt, aber sie sind es, welche die Wege für die Rettung der Welt bereiten." In starken Worten fordert sie die Dichter zur Tat im Dienste der Völkerverständigung auf: „Arbeiten Sie, verehrte Herren, für unsere beiden Völker auf die Rettung vom Bösen hin, das ihnen beiden, wenn auch jeweils verschieden, Nachteile einträgt."[43]

Zu beachten ist außerdem, daß — unabhängig von der jeweiligen Stilperiode — jedes hier besprochene Werk in einem mehr oder weniger intensiven Bezug zur nationalen Frage steht. Bei den meisten Werken ist es die Thematik, sei sie ausgesprochen gesellschaftlicher

[41] E. Z. Cybenko: Eliza Ožeško i Boleslav Prus v sovremennoj im russkoj kritike. In: Slavjanskaja Filologija, sbornik statej. Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta 1960, S. 80—95, Zit. S. 80. Vgl. auch: L. Gomulicki: Pozytywizm Polski w świetle krytyki rosyjskiej. In: Pozytywizm. Cz. I (1950), S. 379.

[42] Listy. Bd. 1, Br. 9 an Piltz, S. 359, Anm. 5.

[43] Listy. Bd. 2, Br. 226 an Meyet, S. 385, Anm. 3.

Art, wie im Tadeusz und Australczyk, oder mehr individuell-exemplarischer Art, wie in vielen anderen Darstellungen, die den Bezug zum Nationalen herstellt. In manchen Werken spielt — mit Absicht der Dichterin — die Handlung in Gebieten, die einmal zum polnischen Jagellonenreich gehörten, und die Helden sprechen den Dialekt ihrer Heimat. Dergestalt ist jedes Werk stärker oder schwächer mit der nationalen Frage verknüpft.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Dichterin in den analysierten Schriften mit der Bauernfrage eines der zentralen Probleme der polnischen Geschichte literarisch zu erfassen suchte. Infolge zeitgeschichtlicher Umstände war diese Aufgabe jedoch in der Form eines Sprachkunstwerkes nicht leicht zu lösen. Die nach dem Aufstand besonders argwöhnische Zensur machte eine offene Sprache vielfach unmöglich; andererseits konnte ein so brennendes Zeitproblem wie die Bauernfrage in einer tendenzfrohen Periode, wie dem Positivismus, leicht dazu verleiten, diese Aufgabe mit Hilfe von strukturlosen Tendenzwerken zu bewältigen. Schließlich bahnte das Jahr 1863 infolge seiner wirtschaftlich-soziologischen Umwälzungen einen raschen Wandel der Bauernfrage an und änderte auf Grund der mit diesem Zeitpunkt einsetzenden literarischen Umbrüche auch den Aspekt der Bauernfrage in den untersuchten Werken.

Die Tatsache, daß Orzeszkowa trotz dieser erschwerenden Umstände die vielseitigen und wechselnden Aspekte der Bauernfrage meistens in einer klaren Sprache und in einem strukturgetragenen Sprachkunstwerk darzustellen wußte, bestimmt ihren Rang als Dichterin. Bestätigt wird dieser Rang von der Tatsache, daß die Autorin nicht aus einem objektiv unmotivierten persönlichen Entschluß, sondern aus einer geschichtlichen und nationalen Notlage, die vom Jahre 1863 heraufbeschworen wurde, ihre Berufung zum Dichteramt übernommen hat.

Dieser Tatbestand, daß ein politisches, also außerliterarisches Ereignis einerseits den Anstoß zu literarischen Umbrüchen gab, andererseits das bis dahin sorglose „Privatleben" Orzeszkowas derart grundlegend umgestalten konnte, daß sie aus historischer Verantwortung für das Volk der Berufung zur Dichtung gefolgt ist, wirft ein helles Licht auf die wesenhafte Verbundenheit der polnischen Literatur mit der polnischen Geschichte auch in der untersuchten Periode.

Zusammenfassung

Interpretation und Strukturanalyse sowie eine mit außerliterarischen Mitteln durchgeführte ergänzende Untersuchung können — zusammen angewandt — in hohem Maße die Gewähr dafür bieten, daß aus einem poetischen Text hinsichtlich einer bestimmten Frage die objektive Auffassung des Dichters erschlossen wird.

Das literarische Mittel der Interpretation, das „mit Liebe, Verehrung und dem unmittelbaren Gefühl" (Staiger) an das Kunstwerk herantritt, vermag es zwar nur auf individuell-subjektive Art zu erschließen, die jeweils lediglich eine von vielen Interpretationsmöglichkeiten darstellt, aber das hinzutretende, vom Gegenstand der Dichtung bestimmte literarische Mittel der Strukturanalyse ermöglicht es, die objektive, d. h. die im Sprachkunstwerk enthaltene Gedankenwelt des Dichters für die Erkenntnis zu öffnen.

Persönliche, d. h. nicht mit Hilfe der Struktur des Kunstwerkes gemachte kritische Äußerungen des Dichters über seine eigenen Werke können nur mit Einschränkung zur Deutung des objektiven Gedankengehaltes seiner Dichtung herangezogen werden. Identisch scheinen persönliche und „objektive" Aussage des Dichters nur in einem Tendenzwerk im engsten Sinne zu sein; weil ein solches Werk keine Struktur besitzt und mithin keine objektive Aussage machen kann, „benutzt" der Dichter es lediglich, um Persönlich-Subjektives auszusagen.

Außerliterarische Daten, etwa literaturgeschichtlicher, historischer, biographischer und anderer Art, die zur Prüfung einer solchen objektiven Aussage herangezogen werden, können sich zwar als Hilfsmittel eignen, doch erweisen sie sich als ungeeignete Werkzeuge, wenn man sich unterfängt, ausschließlich mit ihrer Hilfe die Gedanken eines Kunstwerkes freilegen zu wollen.

Die in der vorliegenden Arbeit angewandte Methode hat ergeben, daß es innerhalb der untersuchten Werke der Dichterin verschiedene Stilperioden gibt. Gehört das Erstlingswerk O b r a z e k noch vorwiegend zum empfindsamen Stil, so sind die folgenden Werke zum

Realismus zu zählen, der wiederum in dem Roman Nad Niemnem in die Neoromantik übergeht.

Bei den meisten der untersuchten Werke, besonders den realistischen, handelt es sich thematisch um individuell-exemplarische Schicksale, an denen — mit Hilfe von Struktur- und Stilanalyse — die objektive Aussage der Dichterin zur Bauernfrage abzulesen ist.

Das Erstlingswerk stellt keine individuellen Menschen dar, sondern den Topos des Hirtenpaares im Topos der amönen Landschaft. Die Bauernfrage läuft dabei auf die literarische Nobilitierung der Helden und auf eine noch der Konzeption der Romantik entsprechende Hebung des Bauern in den Adelsstand hinaus.

Die folgenden realistischen Werke führen den schlechten Stand der Bauernfrage — fast 20 Jahre nach der Bauernbefreiung — meistens auf ein persönliches, vielfach von einem maßlosen Erwerbsstreben motiviertes Versagen der Bauern zurück und zeigen den Ausweg in persönlichem, oft heroischem Ausharren im Guten. Krystyna in Nizin y fällt der Habgier des Dorfes oder aus dem Dorf stammender Schmarotzer zum Opfer: den Ausweg zeigt die Erzählung in der heldenhaften Mütterlichkeit dieser Frau, die alles, auch ihren bescheidenen Besitz, im Dienste dieser Mütterlichkeit — wenn auch auf unkluge Weise — opfert. Die Erzählung Tadeusz gehört zu den wenigen Werken Orzeszkowas, in denen die Umwelt angeklagt wird. Der kleine Held ertrinkt, weil eine sorglos dahinlebende Gutsbesitzerklasse das ländliche Proletariat ausbeutet und sich zu diesem Zweck mit dem Himmel verbündet. Gegen ein solches Bündnis sieht die Erzählung aber keine Berufung. In Dziurdziowie sind es wiederum Besitzneid und der aus gekränktem Stolz geborene Haß, die zusammen mit dem Laster des Alkohols und den Resten des Aberglaubens ein blühendes Menschenleben vernichten. Selbstgerechte Hartherzigkeit hätte in der Novelle W zimowy wieczór beinahe einen Menschen seelisch „gemordet", wenn nicht die starke Liebe des Vaters rettend eingegriffen hätte. In einem Leben wahrer, zu jedem Opfer fähiger, wechselseitiger Liebe leisten die Ehepartner Großes auch für ihr Volk; das will der erste Band des Romans Nad Niemnem sagen; hinuntersteigen auf die niederen Sprossen der Gesellschaft sollen die „Gräfinnen von Habenichts", damit sie unter die Haube kommen, empfiehlt die Dichterin besorgt ihren unversorgten, jüngeren Standesgenossinnen im zweiten und dritten Band.

An diesem Werk mit seinem radikalen Strukturbruch wird die Bedeutung der Strukturanalyse besonders klar, zumal mit diesem Bruch mehrere Wandlungen zusammenfallen. In der poetischen Form erfolgt ein Wechsel von einer novellenartig straffen Struktur zu einem lose gefügten Tendenzwerk oder — in den Begriffen des Romans ausgedrückt — vom geschichtlichen Roman zum Raumroman (Tableau). Es verbindet sich damit außerdem der Umbruch vom Positivismus zur Neoromantik, der in einem Wechsel der Auffassung gesellschaftlicher Fragen und damit auch der Bauernfrage seinen Ausdruck findet. In der ersten, strukturgetragenen Phase steigt das Paar hinunter in die primitiven Verhältnisse von Kolonisten, weil es anders seine Liebe nicht verwirklichen kann, begründet ein neues Geschlecht, gewinnt viel Land und löst auf diese Weise „von den Grundlagen her" auch die gesellschaftliche Frage; in der zweiten, tendenzbestimmten Phase ist diese Frage nur ein Mittel in der Hand der adligen Dichterin, mit dem sie das akute Problem der unversorgten „Gräfinnen von Habenichts" zu lösen sich bemüht.

Unbeirrte eheliche Treue und Sorge um das Heil des Partners selbst gegen dessen Willen und über das Grab hinaus stellt die Dichterin in der Erzählung C h a m als eines der tragenden Fundamente der Gesellschaft hin. Ein unscheinbares Leben in Armut führt zwar Gabryś in der Erzählung B e n e n a t i, aber nie hat er die eigene oder fremde menschliche Würde um materieller Werte willen verkauft, noch hat er einen Mitmenschen in einer Notlage verlassen. Die Heldin, die hierin schuldig geworden ist, muß viel Leid erfahren, ehe sie sich zu dieser wahrhaft humanen Einstellung bereitfindet. In der Erzählung A u s t r a l c z y k sind es nicht Menschen von Fleisch und Blut mit ihren Schicksalen, sondern von der Dichterin konstruierte Figuren, mit deren Hilfe sie zu „beweisen" sucht, daß es besser sei, bei einem einfachen Leben im Lande zu bleiben und im Dienste seines Volkes den Acker ertragreich zu bestellen, als die Heimat zu verlassen und hohen Ämtern und Einkommen im Ausland nachzujagen.

Es überwiegen also bei weitem die Themen mit den echten, individuell-menschlichen Anliegen oder — wie die Dichterin sie nennt — mit den „Kreuzen", die von freien, verantwortlichen Menschen vielfach durch persönliche Schuld verursacht und oft in menschlicher Größe getragen werden.

Eine zusammenfassende Charakterisierung der untersuchten Werke im Hinblick auf die Struktur ergibt folgendes: In der Erzählung Obrazek ist das Strukturprinzip des Kontrastes vom Stil her aufgehoben. Die Erzählung Dziurdziowie weist einen Strukturbruch auf, ebenso wie der Roman Nad Niemnem. Diese beiden Werke ändern als Folge des Strukturbruches auch die aus der Strukturanalyse gewonnene Aussage. Das Tendenzwerk Australczyk besitzt keine Struktur und kann darum nur direkt, im Sinne der Tendenz aussagen. Bruchlose Strukturen — von größerer oder geringerer Vollkommenheit — weisen die Erzählungen Niziny, Tadeusz, Cham, Bene nati und die Novelle W zimowy wieczór auf.

Wie die Arbeit ergeben hat, werden die gewichtigen Aussagen zur untersuchten Frage von strukturgetragenen Wortkunstwerken gemacht. Diese Aussagen sind dort am stärksten, wo die Struktur am klarsten aufgebaut ist.

LITERATURVERZEICHNIS

A. Benutzte Primärliteratur

Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. Berlin—Frankfurt 1957.

Goethe, J. W. von: Sämtliche Werke (Jubiläumsausgabe). 40 Bde. Stuttgart—Berlin 1908—12.

Konstytucja 3 Maja 1791 r. Warszawa, o. J.

Mickiewicz, Adam: Dzieła (Wydanie Narodowe), tomy I—XVI. Warszawa 1948—55.

Mochnacki, Maurycy: O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym (wyjątek). In: Pisma wybrane. Warszawa 1957, S. 203—19.

Orzeszkowa, Eliza: Pisma zebrane (pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego). Tomy 1—52, Warszawa 1948—52 (zitiert: Pisma).

Orzeszkowa, Eliza: Listy zebrane (pod redakcją Jana Baculewskiego). Tomy 1—5, Wrocław 1954—61 (zitiert: Listy).

Orzeszkowa, Eliza: Listy (opracował L. B. Świderski). Tomy 1—2, Warszawa—Grodno 1937—38.

Orzeszkowa, Eliza: Pisma krytycznoliterackie (opracował Edmund Jankowski). Wrocław—Kraków 1959 (zitiert: Pisma krytyczne).

Schiller, Friedrich: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Bde. 1—3, Leipzig 1912.

B. Benutzte Sekundärliteratur

Achremowiczowa, Wanda: Nad Niemnem Elizy Orzeszkowej. Warszawa 1959.

Barth, Hans: Wahrheit und Ideologie. Zürich 1945.

Bogacki, F.: Powieściopisarstwo wobec społeczeństwa. In: K. Wóycicki: Walka na Parnasie i o Parnas. Warszawa—Kraków—Lublin—Łódź—Paryż—Poznań—Wilno—Zakopane 1928.

Brinkmann, R.: Wirklichkeit und Illusion. Tübingen 1957.

Brückner, A.: Dzieje kultury polskiej. Tomy 1—3, Warszawa 1957.

Brückner, A.: Różnowiercy polscy. Szkice obyczajowe i literackie, serja I. Warszawa 1905.

Brückner, A.: Słownik etymologiczny języka polskiego. Kraków 1927.

Brugger, Walter, S.J.: Philosophisches Wörterbuch. Freiburg 1961.

Bystroń, J. St.: Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Tomy 1—2, Warszawa 1960.

Bystroń, J. St.: Rozwój problemu socjologicznego w nauce polskiej. In: Wydawnictwo Akademii Umiejętności w Krakowie, Archiwum Komisyi do Badania Historyi Filozofii w Polsce, t. I. cz. II, S. 289—260, Zitat S. 190.

Chmielowski, P.: Utylitaryzm w literaturze. Niwa 1872, Nr. 18. In: P. Chmielowski: Pisma krytycznoliterackie. (Warszawa 1961), S. 70—80.

Cocteau, J.: Gedanken. In: Die Neue Rundschau. Sept. 1930.

Curtius, E. R.: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1948.

Czeczot, W. Ks.: Eliza Orzeszkowa. Częstochowa 1911.

Cybenko, E. Z.: Eliza Ožeško i Boleslav Prus v sovremennoj im russkoj kritike. In: Slavjanskaja Filologija, sbornik statej. Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta 1960, S. 80—95.

Drogoszewski, A.: Pozytywizm polski. Lwów 1931.

Gitermann, V.: Geschichte Rußlands. Bde. 1—3, Hamburg 1949.

Gomulicki, Leon: Pozytywizm Polski w świetle krytyki rosyjskiej. In: Pozytywizm. Cz. I (Instytut Badań Literackich. Studia Historycznoliterackie), Wrocław 1950, S. 375—396.

Gostomski, Walery: Praca u podstaw w powieściach Orzeszkowej. Kraków 1910.

Grimm, R.: Bertolt Brecht. Nürnberg 1959. (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. V.)

Halecki, O.: Grenzraum des Abendlandes. Salzburg 1956.

Heselhaus, C.: Auslegung und Erkenntnis (Zur Methode der Interpretationskunde und Strukturanalyse mit einer Einführung in Dantes Selbstauslegung). In: Gestaltprobleme der Dichtung, hrsg. von R. Alewyn, Bonn 1957, S. 259—282.

Jakóbiec, M.: Literatura rosyjska wśród Polaków w okresie pozytywizmu. In: Pozytywizm cz. I (Instytut Badań Literackich, Studia Historycznoliterackie) Wrocław 1950, S. 295—374.

Kayser, W.: Das sprachliche Kunstwerk. Bern 1948.

Kleiner, Juliusz: Zarys dziejów literatury polskiej. 2 tomy, Wrocław 1958.

Krejčí, Karel: Geschichte der polnischen Literatur. Halle 1958.

Lämmert, E.: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955.

Laeuen, Harald: Polnische Tragödie. Stuttgart 1956.

Lelewel, J.: Stracone obywatelstwo stanu kmieciego w Polsce. Bruxelles 1847.

Lokotsch, K.: Etymologisches Wörterbuch der europäischen Wörter orientalischen Ursprungs. Heidelberg 1927.

Lück, K.: Die Bauern im polnischen Roman des 19. Jahrhunderts. Dissertation. Posen 1925.

Lukácz, G.: Der historische Roman. Berlin 1955.

Mała Encyklopedia Powszechna. Warszawa 1959.

Markiewicz, Henryk: Pozytywizm a realizm krytyczny. In: Z literatury lat 1863—1918 (Polska Akademia Nauk, Instytut Badań Literackich) t. 4, cz. I, Wrocław 1957, S. 5—40.

Meyer, H.: Zum Problem der epischen Integration. In: Trivium VIII, Heft 4, S. 299—318.

Müller, G.: Erzählzeit und erzählte Zeit. In: Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider, Tübingen 1948, S. 195—212.

Müller, G.: Über das Zeitgerüst des Erzählens. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jahrg. 1950, S. 1—31.

Netoliczka, O.: Schäferdichtung und Poetik im 18. Jahrhundert. In: Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte, Bd. 2, Weimar 1889, S. 1—89.

Puškarevič, K.: Ein Brief von E. Orzeszkowa an Saltykov-Ščedrin. In: Zeitschrift für Slavische Philologie 8, 1931, S. 433—436.

Rimscha, H. von: Geschichte Rußlands. Wiesbaden 1961.

Seuffert, B.: Beobachtungen über dichterische Komposition I. In: GRM 1, 1909, S. 599—617.

Seuffert, B.: Beobachtungen über dichterische Komposition III. In: GRM 3, 1911, S. 617—632.

Šklovskij, V.: Material i stil' v romane L'va Tolstogo „Vojna i mir". Moskva 1928.

Šklovskij, V.: Chudožestvennaja proza. Moskva 1959.

Sławski, Fr.: Słownik etymologiczny języka polskiego. Kraków 1952—56.

Snell, B.: Arkadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft. In: Antike und Abendland, Hamburg 1945.

Staiger, E.: Die Kunst der Interpretation. Zürich 1955.

Świętochowski, A.: Historia chłopów polskich w zarysie. 2 tomy, Lwów—Poznań 1925/28.

Świętochowski, A.: Nasze drogi polityczne (wyjątek) Przegląd Tygodniowy 1876. In: Wroczyński: Pozytywizm Warszawski. Warszawa 1948, S. 153 f.

Świętochowski, A.: Pasożyte literackie. Przegląd Tygodniowy 1871, Nr. 29. In: Wroczyński: Pozytywizm Warszawski. Warszawa 1948, S. 165—169.

Świętochowski, A.: Praca organiczna. Niwa 1872, Nr. 25 und 42 (wyjątek). In: Wroczyński: Pozytywizm Warszawski. Warszawa 1948, S. 100—103.

Świętochowski, A.: Praca u podstaw. Przegląd Tygodniowy 1873, Nr. 10. In: Wroczyński: Pozytywizm Warszawski. Warszawa 1948, S. 95—99.

Szweykowski, Z.: Rozwój powieści w okresie pozytywizmu. In: Dzieje literatury pięknej w Polsce, cz. II. (Polska Akademia Umiejętności, Encyklopedia Polska, tom XXI, dział XVIII, cz. I) Kraków 1935, S. 605—632.

Trautmann, R.: Zu Form und Gehalt der Novellen Turgenjews. (Abhandlungen der Philologisch-Historischen Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften Bd. XLIV, Nr. III). Leipzig 1942, S. 1—95.

Wellek, R.—Warren, A.: Theorie der Literatur. Homburg 1959.

Wiese, B. von: Die deutsche Novelle. Düsseldorf 1960.

Wojciechowski, K.: Przewrót w umysłowości i literaturze polskiej po roku 1863. Lwów—Warszawa 1928.

Wóycicki, K.: Walka na Parnasie i o Parnas. Warszawa—Kraków 1928.

Wroczyński, R.: Programy oświatowe pozytywizmu w Polsce na tle społecznym i gospodarczym. Łódź—Warszawa 1949.

Wroczyński, R.: Pozytywizm Warszawski. Warszawa 1948.

Żmigrodzka, M.: Kwestia chłopska Elizy Orzeszkowej. In: Pozytywizm cz. I (Instytut Badań Literackich, Studia Historycznoliterackie) Wrocław 1950, S. 127—180.

Żmigrodzka, M.: Eliza Orzeszkowa. Wstęp do: Eliza Orzeszkowa. Wybór Pism. Warszawa 1952, S. VII—XXXII.

Anmerkung

Nach Fußnoten in E. Orzeszkowa: Listy zebrane, 1—5, Wrocław 1954—1961, und zwar 2, S. 317 und 3, S. 421 gibt es ein Vorwort von L. N. Tolstoj zur Übersetzung des Cham ins Russische, das für die Thematik dieser Untersuchung von großer Wichtigkeit wäre. Nachforschungen in Bibliotheken der UdSSR, der USA und Polens blieben jedoch ohne Ergebnis. In einem Brief vom 30. VI. 62 teilte die Universitätsbibliothek Warschau nach einer Rücksprache mit dem Herausgeber der obengenannten „Listy", E. Jankowski, mit, daß dieses Vorwort — trotz indirekter Anzeichen für sein Vorhandensein — wahrscheinlich nicht existiert habe.

NACHWORT

Vorliegende Veröffentlichung wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Erlangen-Nürnberg 1962 als Dissertation angenommen.

Mein besonderer Dank gilt meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. W. Lettenbauer, der mir das Thema der Arbeit gab und mir jederzeit seinen Rat und seine Förderung angedeihen ließ.

Bei der oft schwierigen Beschaffung fremdsprachigen Materials haben mich Frl. Basel und Frl. Jendral von der Universitätsbibliothek Erlangen und Herr Oberbibliotheksrat Dr. Mach von der Bayerischen Staatsbibliothek München hilfreich unterstützt. Aufrichtig danken möchte ich auch jenen Bibliotheken in Polen, in USA und der UdSSR, die in freundlicher Weise stets Auskünfte und tatkräftige Hilfe gewährt haben.

Ich möchte auch nicht versäumen, Herrn Prof. Dr. A. Schmaus und dem Verlag Otto Sagner dafür zu danken, daß diese Arbeit in der Reihe „Slavistische Beiträge" erscheinen kann.

In der Reihe »*Slavistische Beiträge*«

bisher erschienen:

Bd. 1: *Jadwiga Maurer,* Das Plusquamperfectum im Polnischen

Bd. 2: *Dorothea Kadach,* Die Anfänge der Literaturtheorie bei den Serben

Bd. 3: *Michael Moskalik,* Janka Kupala

Bd. 4: *Viktoria Pleyer,* Das russische Altgläubigentum

Bd. 5: *Mihailo Mihailovic,* Tempus und Aspekt im serbokroatischen Präsens

Bd. 6: *Hubert Rösel,* Aus Vatroslav Jagićs Briefwechsel

Bd. 7: *Alexander Schmidt,* Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie

Bd. 8: *Regina Minde,* Ivo Andric, Studien über seine Erzählkunst

Bd. 9: *Baldur Panzer,* Die Funktion des Verbalaspekts im Präsens historicum des Russischen

Bd.10: *Julius Mrosik,* Die Bauernfrage in Polen im literarischen Werk von Eliza Orzeszkowa

In Vorbereitung:

Robert Felber, Das dichterische Werk Vojislav Ilićs

Wolfgang Gesemann, Die Romantechnik Ivan Vazovs

Käthe Koschmieder, Vergleichende griechisch-slavische Aspektstudien